Dirección múltiple

El origen de la producción literaria de "Dirección única"

[*Einbahnstraße*] de Walter Benjamin.

Por: Alejandro E. Wills Fonseca

Director: Adolfo Caicedo Palacios

Bogotá, D.C., 2007

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Universidad de los Andes

Índice general

Introducción

"…Toda buena pieza de música debe darnos una sensación de fluidez, una sensación de continuidad de la primera a la última nota. […] La música debe fluir siempre, pues eso es parte de su misma esencia, pero la creación de esa continuidad y ese fluir —la gran línea— constituye el alfa y omega de la existencia de todo compositor"
Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*[1].



Ilustración 1: Contraportada y portada de la primera edición de *Einbahnstraße*. Berlín, Rowohlt, 1928. La técnica del montaje fotográfico se emplea en el diseño, en un eco visual de la estructura interna del libro. Deutsche Historische Museum, Berlín (R 92/5476).[2]

[1] COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (octava reimpresión, 1984).

[2] "Weimarer Republik" en *Walter Benjamin: Einbahnstraße*. Disponible en línea mediante el enlace <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst/benjamin/index.html>. Consultado por última vez el 28 de abril de 2007. El diseño de cubierta fue de Sascha Stone, amigo de Benjamin (Véase SCHOLEM, G. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. New York, New York Review Books, 2003, pág. 183 y SCHOLEM, G. "Epílogo a *Crónica Berlinesa* de Benjamin (1970)" en *Walter Benjamin y ángel. Catorce ensayos y artículos* (Edición de Rolf Tiedemann). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998. Pág. 187). Cabe anotar que el nombre del diseñador está errado ("Jasha" Stone) en la edición castellana de BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995, pág. 33.

En su planteamiento original, en su *Ur*-forma[3], la presente monografía buscaba trabajar la particularidad de *Einbahnstraße* de Walter Benjamin como un caso muy especial de utilización de los procedimientos del surrealismo en la producción filosófico-literaria del autor. El camino de investigación recorrido, la *experiencia* del análisis llevado a cabo, hicieron que el presente escrito se dirigiera hacia una consideración hermenéutica en torno del porqué de la escritura del libro, cuyo verdadero carácter se presenta como ejemplo del movedizo terreno en que históricamente se ha pretendido plantar un seto vivo que divida a la literatura y la filosofía. Como veremos, *Einbahnstraße* es una obra escrita para generar en el lector una mirada que sospecha, y el proceso de evolución de pensamiento que en el autor desembocó en la escritura de la obra se revela a través del presente análisis como un gesto a la vez de renuncia y de recomienzo, como la apertura de una nueva dimensión filosófico-literaria en la carrera de uno de los filósofos más importantes del siglo XX, y también uno de los más difíciles. Aunque prácticamente desatendido durante quince años luego de su muerte[4], el final del siglo pasado vio reaparecer su figura —enigmática, para la mayoría— con una magnitud inusitada y en múltiples dimensiones: como filósofo, como crítico cultural, como escritor. El presente análisis, más que iluminar desde lo literario una pequeña obra maestra de filosofía, o desde lo filosófico analizar cómo se constituye una pequeña obra maestra de la literatura, problematiza

[3] El sufijo Ur- es "alusivo al primer comienzo". GROSSMANN, Rudolf, SLABÝ, Rudolf. *Diccionario de las lenguas española y alemana II. Alemán-Español.* Barcelona, Herder, 1967. Pág. 1134. Sin embargo, es necesario aclarar que para Benjamin, el origen debe entenderse no como el "llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar" (BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Pág. 28. En adelante, citare esta referencia como ***ODBA***.)
[4] La primera publicación de sus escritos en Alemania data de 1955 y en 1964 su amigo Gershom Scholem daba cuenta de su creciente importancia en los círculos alemanes, así como de la publicación de su antología *Iluminaciones* en varios países. (véanse WOLIN, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley, University of California Press, 1994, pág **x**, y SCHOLEM, Gershom. "Walter Benjamin (1964)" en *Walter Benjamin y su ángel.* Pág. 9),

justamente la división entre las disciplinas, cultivada o figurada a lo largo del tiempo, haciendo que diferentes formaciones de uno y otro campo se trasvasen y nos señalen directa o indirectamente cómo hemos sembrado esa permeable y viviente marca divisoria. Aunque el ensayo se divide en un capítulo "filosófico" y otro "literario" que vienen luego de una presentación básica de los antecedentes del surgimiento de la obra, el trabajo pretende rescatar lo indisoluble de la labor filosófico-literaria del autor, y presentar como una de sus conclusiones el esbozo de una posible reconfiguración del campo de trabajo de las dos disciplinas, que podría contribuir a la comprensión de un problema del quehacer filosófico-literario.

Capítulo 1. Dimensión histórica

La verdad es la muerte de la intención
Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*[5]

1. Berlín, 1928

Las coordenadas conocidas de la publicación inicial de *Einbahnstraße* que menciono en el título de este apartado son, de hecho, tan engañosas como lo es el carácter externo del libro: en apariencia, cien páginas[6] de un libro de "aforismos, ocurrencias, y sueños"[7]. Detrás de la figura de las *nugae*[8], se alza un libro que divide la producción de uno de los pensadores más influyentes del siglo XX, producción cuya relevancia se hace evidente en la creciente producción académica en torno suyo, así como en el

[5] BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990. Pág. 18

[6] En la edición castellana: BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1987. En adelante, citaré esta referencia como ***DU***, aludiendo claramente a dicha edición castellana. La traducción inglesa está en BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. (Volumes 1 – 4). Bullock M. y Jennings M., Editores. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996-2003. Por comodidad me permitiré citar en adelante esta referencia como ***SW***, indicando el tomo en números romanos y las páginas en arábigos: "One-way Street" se ubica en *SW*, I, 444–488. La edición original alemana de *Einbahnstraße* (1928) está incluida en las Obras Completas: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band IV.I.* Edición de Tillman Rexroth, bajo la dirección de Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972 (primera reimpresión, 1991). Páginas 83 – 148, que en adelante citaré por ***GS***.

[7] BENJAMIN, Walter. Carta #138, a Gershom Scholem, fechada en Berlín, el 22 de diciembre de 1924 en *Correspondence of Walter Benjamin* (Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, Eds.). Chicago, The Chicago University Press, 1994. Pág. 257. A lo largo del presente trabajo, las traducciones directas del inglés o del alemán serán del autor, salvo en donde se indique lo contrario. Por comodidad me permitiré en adelante citar esta referencia como *CWB*, indicando el número de carta, el destinatario, la datación (ciudad y fecha) y la página, así: *CWB*, #138, G. Scholem, Berlín, 22/12/1924, p. 257. *Cfr.* JARQUE, Vicente, *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1992, pág. 151, quien traduce directamente del alemán al español "sueños, *scherzi*, aforismos".

[8] No puede evitar extraer este calificativo de los primeros versos del poema de Catulo: *Cui dono lepidum novum libellum / arido modo pumice expolitum? / Corneli, tibi: namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas*. "¿A quién daré este grato y nuevo libro / difícilmente, al pómez, ya pulido? / A ti, Cornelio, pues que tu solías / en algo valorar mis naderías" (traducción propia). La dedicatoria de Catulo a Cornelio evoca, además, la relación de Benjamin con G. Scholem, quien fue efectivamente el primer destinatario del texto inicial del libro, y también de la idea estructural base, como más adelante se verá.

reciente incremento en la difusión de sus escritos[9]. En opinión de uno de los editores de las *Selected Writings*, Michael Jennings, *Einbahnstraße* es la "*summa* del trabajo de Benjamin en la década posterior a 1924"[10], un documento que marca el comienzo de la carrera de su autor como crítico cultural y teórico social.[11] En las propias palabras de Benjamin, la obra inaugura un ciclo productivo: "Una vez que haya yo, de una u otra forma, completado el proyecto en el cual estoy trabajando actualmente, cuidadosa y provisionalmente —el altamente notable y extremadamente precario ensayo 'Pasajes de París: una *fantasía* dialéctica' ['Pariser Passagen: Eine dialektische Feerie']— habrá para mí llegado a su fin un ciclo de producción, el de *Dirección Única* [*Einbahnstraße*], casi de la misma forma en que el libro sobre el *Trauerspiel* concluyó el ciclo alemán. Los motivos profanos de *Dirección Única* [*Einbahnstraße*] desfilarán en este proyecto, infernalmente intensificados."[12] Ese

---

[9] Ver nota inicial en la Bibliografía. Considero aún vigente la visión del alcance y relevancia de los escritos de Benjamin en la academia que presenta RICHTER, Gerhard (Ed.). *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford, Stanford University Press, 2002. Pág. 2 ss. Confróntese también el prefacio a la edición en rústica de PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics. WalterBenjamin and the Play of Mourning*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1993 (re-edición de 2001). Pág. ix.

[10] JENNINGS, Michael. "Walter Benjamin and the European avant-garde" en FERRIS, David S. (Ed.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin.* Cambridge, Cambridge University Press, 2004, Pág. 20.

[11] *SW* I, 512.

[12] *CWB*, #168, G. Scholem, Berlín, 30/01/1928, p. 322. Sobre la palabra *Feerie* (*féerie* en francés) es importante hacer alguna precisión. Aunque nuestra traducción sea *fantasía*, la connotación de 'puesta en escena' es notable, y nos ayuda a comprender el carácter de *Einbahnstraße*, el halo preterintencional de la obra, en tanto que montaje. "El repertorio de los teatros secundarios comprendía cuatro géneros principales: el vaudeville, la pantomima, la *féerie* y el melodrama. Los dos primeros eran parte de la herencia del siglo dieciocho. La *féerie* era un género híbrido, una derivación del melodrama que satisfacía la necesidad de lo fantástico y lo espectacular. Si bien el melodrama era recibido en todos los estamentos sociales, era el género que cristalizaba los deseos y ambiciones, concientes e inconcientes, de las clases populares y les brindaba satisfacción imaginativa" McCORMICK, John. *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. Florence, KY, USA: Routledge, 1993. Pg. 113. Consultado por última vez de Ebrary Collections. Universidad de los Andes - Colombia. Octubre 17, 2007 <http://site.ebrary.com/lib/bibliotecauniandes/Doc?id=10096354&ppg=124>. No debe ser casual que Benjamin describiera su ensayo sobre los Pasajes, en un primer esbozo, utilizando el nombre de la *féerie* como género, considerado de segundo orden, cuando no directamente espurio. La analogía entre la pretensión académica formal y su propia búsqueda se refleja de ese modo en la relación entre los géneros teatrales elevados y los secundarios. También confróntese COHEN, Margaret, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, University of California Press, 1993. Pág. 253 ss.

ciclo no se cerraría nunca formalmente, habida cuenta de que la muerte de Benjamin sobrevino en 1940, sin que el *Passagen–Werk* hubiera sido completado. En buena parte, los redoblados esfuerzos en torno a Benjamin provienen de una especie de necesidad de *completar* —en crítica e interpretación— el *Passagen–Werk*, prefigurado en *Einbahnstraße*.

En efecto, aunque el libro que nos ocupa fue publicado inicialmente en Berlín en 1928, al menos uno de sus fragmentos estaba ya en preparación desde 1923: el texto que luego constituirá el acápite "Viaje por la inflación alemana", bajo el título "Panorama imperial"[13]. El título original del mismo era "*Beschreibende Analysis des deutschen Verfalls*"[14] o "Análisis descriptivo de la decadencia alemana"; el manuscrito original le fue entregado a Gershom Scholem como regalo de despedida antes de su emigración a Palestina en 1923. Este apartado, primer texto completo de *Einbahnstraße*, se convertirá en un punto de confluencia de los varios ejes constructivos de la obra: su dimensión política, su aspecto de crítica social, y la necesidad de Benjamin de encontrar una forma de expresión que pueda dar cuenta tanto de su búsqueda filosófica como de los extraños fenómenos sociales y económicos vividos durante la hiperinflación en la Alemania de 1923[15], así como de su concepción del conocimiento. Más allá de la sucesión cronológica, este es el punto de arranque de ese gran "texto de textos" que es *Einbahnstraße* como cristalización

---

[13] *DU,* pág. 27.

[14] *CWB*, #136, G. Scholem, Capri, 16/09/1924, p. 248. En esta carta, Benjamin comenta que el ensayo en mención aparecerá en el "Guardia Roja" de Moscú ese invierno. Para una visión de los cambios que el texto sufrió entre 1923 y la publicación en 1928, véase BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995, pág. 25, nota 14: se anotan cuatro diferentes versiones que indican "cuán poco necesitaba cambiar el texto para incorporar una orientación marxista"

[15] *Cfr.* SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*. Pág. 145. El comentario de Scholem sobre ese texto alude a la "desesperación" de Benjamin frente a "la situación alemana".

de las búsquedas del autor en los planos mencionados. La escritura del libro se extenderá hasta finales de 1926[16].

Mi interés en enfocar la atención del lector sobre ese texto, es poder a la vez precisar el momento de génesis del libro y plantear que la aproximación benjaminiana al surrealismo como modelo de escritura responde a una concepción filosófica del autor sobre la verdad, el conocimiento y la experiencia [*Erfahrung*], y que con ella se logra un distanciamiento frente a la "diferenciación estructural" de la modernidad[17] y su afán teorético. Este distanciamiento se convierte en última instancia en un acercamiento a la praxis "revolucionaria" a partir de la escritura, entendida como una subversión desde la interioridad de la reflexión que transforma la realidad cultural, la cual sólo se vuelve política en su última instancia. En carta a Hugo von Hofmann-sthal, Benjamin resume a *Einbahnstraße* como un "documento de lucha interior" que pretende "aprehender la actualidad [*Aktualität*] como reverso de lo eterno en la historia y sacar una impresión de este, el lado del medallón oculto a la vista."[18]; el resultado será una obra cuya escritura nos interesa como producción de un texto literario en que la filosofía se apropia de la técnica del montaje para proponer un modo discursivo particular: las imágenes–de–pensamiento [*Denkbilder*]. Una caracterización del libro hecha con anterioridad por el propio Benjamin, lo describe

[16] *CWB*, #157, G. Scholem, Agay (Var), 18/09/1926. Pág. 306.
[17] La cita corresponde a una determinación de la modernidad proveniente de una "tesis clásica de Weber": ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 2000. Pág. 87. Al respecto véase *ODBA*, pág. 15.
[18] *CWB*, #169, H. von Hofmannsthal, Berlín, 08/02/1928, p. 325. Por ser la traducción muy difícil, transcribo el original inglés: "to grasp topicality as the reverse of the eternal in history and to make an impression of this, the side of the medallion hidden from view." Es problemático *topicality*, que corresponde a "actualidad" [*Aktualität*]; es problemático "make an impression", que debería traducirse como "hacer un *molde*"; y es problemática la figura completa, que debe entenderse con ayuda de al menos tres textos: el ensayo sobre el lenguaje de 1916 (ver las notas al capítulo 1), el prefacio al *Origen del drama barroco* alemán y el texto "Doctrine of Similarity" (*SW*, pág. 694). El término *Aktualität* deberá entenderse como un presente del instante, y no como un espíritu del tiempo [*Zeitgeist*].

como un "notable arreglo o construcción de algunos de mis 'aforismos', una calle que pretende revelar un prospecto[19] de tan escarpada profundidad — ¡la palabra no debe entenderse metafóricamente! — quizás como la de la famosa escenografía de Palladio en Vicenza, *La Calle*."[20]

Se ha elegido *Einbahnstraße* para el presente trabajo monográfico, un poco estratégicamente, si se quiere, como el punto de la producción publicada en vida de Benjamin en el cual surge este modo discursivo, el cual, aún siendo "matriz y medio de su trabajo teórico"[21] ha visto soslayado su carácter constitutivo en los análisis sobre el autor, debido en buena medida a la recepción escindida de la obra de Benjamin entre los campos de la crítica cultural o literaria por una parte y de la filosofía por otra[22]. Por lo mismo es importante escoger esta obra como punto de entrada axial al aparentemente fragmentario o disperso *corpus* benjaminiano. Justamente, a lo que nos invita Benjamin es a "recorrer" [*fahren*] una cierta experiencia [*Erfahrung*] a lo largo del desarrollo de un problema en el que literatura y filosofía se entremezclan sin solución de continuidad.

2. Muri, 1918

La concepción del libro como tal parece haber tenido lugar en 1924, con posterioridad a la escritura del fragmento inicial y luego de la estadía de Benjamin en Italia en donde conoció a Asja Lacis, "una bolchevique letona de Riga, actriz y directora de

[19] En una de sus acepciones, *prospekt* se puede entenderse como "telón de fondo", lo cual nos remite de nuevo a una concepción teatral de la obra.
[20] *CWB*, #157, G. Scholem, Agay (Var), 18/09/1926. Pág. 306.
[21] WEIGEL, Sigrid. Introducción a *Body- and Image-space: Re-reading Walter Benjamin*. New York, Routledge, 1996. Pág. x.
[22] *Ibidem*.

teatro, cristiana”[23], a quien dedicaría la obra, y quien se adjudicaba la orientación de Benjamin hacia el marxismo[24]. Sin embargo, descubrimos el primer esbozo del libro en la correspondencia entre Benjamin y Scholem descrito como una “fantasía pastoral”[25], pues tal ha de ser el marco para apropiado para “atraer sobre Muri la atención del público”[26].

Muri es una pequeña población cercana a Berna, en Suiza, en la cual Benjamin y Scholem vivieron durante el verano de 1918. Asistía Benjamin a la Universidad de Berna con el fin de completar su título doctoral, pero los seminarios a los que debía asistir no parecían encajar del todo en la línea de investigación que se había propuesto. Estando juntos, se dedicaron al estudio de un texto sobre la teoría de la experiencia en Kant[27], y así “medio en serio medio en broma”[28] fundaron su propia academia: la quimérica *Universidad de Muri*, de la cual Benjamin se proclamó rector, dando diferentes cargos en ella a Scholem y manteniendo con él por vía epistolar esa fantasía cómplice a lo largo de los años[29]. En ese invierno de 1924, Benjamin anuncia a Scholem su preparación de un libro de “*Plaquettes*[30] para los amigos”, cada una de

---

[23] *CWB*, #134, G. Scholem, Capri, 13/06/1924, p. 242. Es mi punto de vista que la influencia de Asja Lacis en el pensamiento de Benjamin ha sido sobredimensionada, convirtiéndola de catalizador en agente sólo a partir del epígrafe con que se abre *Einbahnstraße*: “Esta calle se llama Calle Asja Lacis, nombre de aquella que como ingeniero la abrió en el autor” (*DU*, pág. 13).
[24] Véase BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt.* México, Siglo XXI, 1981, pág. 63.
[25] *CWB*, #138, G. Scholem, Berlín, 22/12/1924, p. 257.
[26] *Ibidem*.
[27] *La teoría de la experiencia en Kant* de Hermann Cohen.
[28] SCHOLEM, G. *The Story of a Friendship*. Pág. 72.
[29] Infortunadamente, el propio Scholem y Adorno fueron editores de la correspondencia presente en *CWB,* y encuentro casos en que las referencias a Muri fueron lamentablemente reemplazadas por signos de elipsis [. . .], lo cual indica probablemente el carácter íntimo que para Scholem tuvo el tema. Sin embargo, sabemos que se publicaron privadamente algunos textos producto de este intercambio (*CWB*, #168, G. Scholem, Berlín, 30/01/1928, p. 323 ss).
[30] *CWB*, #138, *Loc. cit.* Allí mismo aclara Benjamin que *Plaquette* es en la Francia de la época un término técnico de los libreros para una referirse a una pequeña forma impresa que contenga poemas o “algo similar”. Es muy importante no perder de vista lo connotación gráfica o visual de la palabra *plaquette*, que define la forma de *Einbahnstraße*.

las cuales "llevará el nombre de alguien cercano a mí como único título. Y Muri se desplegará bajo tu nombre"[31]. Tal es el bosquejo inicial de *Einbahnstraße*, y nos da la primera pista de uno de los aspectos que se discutirán más adelante: la relación entre los títulos y los contenidos en cada acápite y apartado, que pretenden generar en el lector la inquietud de las adivinanzas, al modo de los dibujos que esconden una segunda lectura por resemantización visual[32].

Ahora bien, en cuanto a nuestro antecedente filosófico, he subrayado el tema que se trabajó en Muri inicialmente puesto que es el concepto que organiza a *Einbahnstraße* y que por consiguiente se constituye en eje de la presente exposición monográfica: la experiencia [*Erfahrung*]. Habiendo sido un ferviente seguidor de Gustav Wyneken, uno de los líderes del Movimiento de la Juventud en la Alemania de preguerra[33], Benjamin produjo una serie de textos vindicatorios de la juventud como modo propio de ser y pensar y no como un estado temporal de carencia, entre ellos el texto "Experiencia", de 1913. Este texto ya prefigura la preocupación sobre el conocimiento que se desenvolverá en su rechazada tesis de *Habilitation* de 1925, publicada en 1928 como El origen del drama barroco alemán [*Ursprung des deutschen Trauerspiel*], al relacionar espiritualidad y experiencia en la búsqueda de la verdad[34]. Posteriormente, durante el verano de 1918, Benjamin planteó el problema de la "filosofía del futuro" en un ensayo que propone la extensión del sistema kantiano y que sólo conocería la imprenta de forma póstuma gracias a Scholem. La frase final de

---

[31] *Ibidem*.
[32] Se analizará esta figura como *imagen* más adelante, y así resulta importante introducir ahora el concepto de *Vexierbilder* o adivinanza visual. *Cfr.* MENKE, Bettine, "Ornament, Constellation, Flurries" en RICHTER, G. (Ed.). *Benjamin's Ghosts.* Pág. 260 ss. En adelante, me referiré como "acápite" a las subdivisiones menores del texto de *Einbahnstraße*, y como "apartado" a las mayores.
[33] *SW* I, 495; *CWB*, #15, Carla Seligson, Freiburg, 05/06/1913, p. 29
[34] BENJAMIN, Walter. "Experiencia" en *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Altaya, 1994. Pág. 95.

ese texto, "la experiencia es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento" [35], cifra el desarrollo de un idea planteada también en el texto "Sobre la percepción" de 1917 cuya quintaesencia trasladó Scholem *verbatim* a su diario: "la filosofía es experiencia absoluta, deducida en contexto sistemático-simbólico como lenguaje"[36]. Mostraremos cómo ese *dictum* se transformará en la necesidad de una nueva forma de expresión para el pensamiento filosófico como tal, lo cual en última instancia corresponderá con el desarrollo de una producción literaria. *Einbahnstraße* es un primer intento de respuesta *práctica* a ese postulado; intento el cual, además, toma forma en el momento en que el marxismo surge como vector definitivo en la carrera intelectual del autor, si bien oponiéndose al marxismo "vulgar"[37], con un marxismo "Gótico", apelativo que adoptamos provisionalmente y que proviene de la crítica literaria anglosajona: hace referencia a un marxismo que se dedica a la búsqueda de elementos oscuros en medio de la lógica causal entre el modo de producción y la cultura, y al análisis de los "aspectos irracionales de los procesos sociales"[38]. Aquí resulta necesario hacer énfasis sobre la problematización de lo biográfico e ideológico como factores relevantes para la interpretación y recepción de la producción teórica benjaminiana: el giro de Benjamin hacia el marxismo resulta cuando menos tan difícil para quien trabaja el tema como lo fue para Gershom Scholem[39]. Si tenemos en cuenta lo que el propio Scholem nos dice respecto de la relación entre el carácter de

---

[35] BENJAMIN, Walter. "Sobre el programa de la filosofía venidera" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. *Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999. Pág. 84. Hay versión inglesa en *SW* I, 108.
[36] SCHOLEM, G. *The Story of a Frienship,* pág. 70 y en "On perception", *SW* I, 96
[37] Véase BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa*, pág. 72.
[38] COHEN, Margaret. *Profane Illumination*, pág. 2ss. *Cfr*. PENSKY, Max. "Method and time: Benjamin's dialectical images", en FERRIS, David S. (Ed.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Págs. 182 ss.
[39] Véase SCHOLEM, Gershom. "Walter Benjamin (1964)" en *Walter Benjamin y su ángel.* Pág. 23 ss.

Benjamin, sus experiencias y su obra[40], podremos entender más claramente que en el presente ensayo se plantee que tal giro hacia el materialismo se produce de forma consecuente con la necesidad de una praxis que supere el distanciamiento entre realidad y teoría en filosofía. El marxismo benjaminiano es el resultado de la búsqueda de salidas revolucionarias en la experiencia filosófica, revolucionarias incluso en un sentido de negación de lo establecido en el orden académico[41], y pasa a través del surrealismo como forma o pre-texto, en tanto que el modo descriptivo surrealista se presenta como la reacción intelectual adecuada, o consecuente tanto con los extremos sobre-reales vividos en Alemania en 1923 en los órdenes económico, social y cultural, como con la experiencia contemporánea de una realidad fragmentada y efímera[42]. Aunque el primer giro hacia el materialismo en Benjamin tiene una dimensión intelectual que suele inferirse a partir de la influencia directa de Lukács, y una dimensión vivencial en la que se especula sobre la influencia de Asja Lacis —ambos antecedentes inmediatos ampliamente reconocidos[43]— es la experiencia de la "ruptura de la continuidad cultural", la *crisis* de la experiencia, la

[40] "Detrás de muchos de los escritos de Benjamin hay experiencias personales, muy personales, que desaparecieron al proyectarse en sus objetos de trabajo o fueron traspuestas por completo en código, de modo tal que el profano no pueda reconocerlas o sospechar siquiera su presencia." (SCHOLEM, G. *Walter Benjamin y su ángel*, pág. 40)

[41] Aunque ya desde fines de 1924 Benjamin mismo anuncia el giro al materialismo (SCHOLEM, G. *The Story of a Friendship*, pág. 151 ss), es importante también considerar la definitiva separación de la academia que significó el rechazo de su tesis de *Habilitation* en 1925. Luego de trabajar en ella incluso durante la crisis de 1923, el autor presentó en 1925 su tesis de *Habilitation* profesoral en la Universidad de Frankfurt del Meno, la cual fue rechazada por el Dr. Hans Cornelius, bajo el epíteto general de "incomprensible". Véase BENJAMIN, Walter., *Escritos autobiográficos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 269. Para una caracterización de Hans Cornelius, remito al lector a JAY, Martin. *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 – 1950*. Berkeley, University of California Press, 1996. Pág. 44, así como a BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt.* México, Siglo XXI, 1981, pág. 33.

[42] En *Le paysan de Paris* de Aragon y en *Nadja* de André Breton "la cualidad efímera del mundo material se carga de sentido" (BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada*, pág. 52).

[43] Para ver una problematización interesante de este tema, véase EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid, Cátedra, 1995. Págs. 229 – 233 e igualmente WOLIN, Richard. *Op. Cit.*, págs. 107-118.

que signaría este tránsito en Benjamin[44]. Como nos dice Susan Back-Morss, "las experiencias cognitivas de la filosofía y el misticismo convergían precisamente en la estructura del materialismo dialéctico, resolviendo el problema que Benjamin planteara por primera vez en 1918"[45], lo cual será consecuente con su postulación de una teoría teísta del lenguaje en 1916[46].

---

[44] JAY, Martin. *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley, University of California Press, 2005. Pág. 314. Para un análisis de la relación entre marxismo y modernismo, véase BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Bogotá, Siglo Veintiuno, 1991. Pág. 119 ss.
[45] BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt.* México, Siglo XXI, 1981, pág. 66.
[46] BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999, pág. 59. Hay versión inglesa en *SW* I, 62.

Capítulo 2. Dimensión filosófica

The Balinese say: "We have no art.
We do everything as well as we can"
Marshal McLuhan, *The Medium is the Massage*[47]

En tanto que la obra de Walter Benjamin se sitúa en "la frontera entre el literato y el filósofo"[48], es la intención del presente trabajo monográfico mostrar de qué forma su trabajo filosófico está imbricado en su labor literaria, o viceversa. De hecho, resultará preferible aludir a su labor filosófico-literaria. Por ello, la estructura de la monografía pretendía, en un esbozo inicial, vislumbrar la producción de *Einbahnstraße* a través del eje Poética – Hermenéutica – Crítica. Sin embargo, el intento de generar un esbozo de poética para *Einbahnstraße* se tropieza con un primer obstáculo de interpretación que consiste en lo siguiente: esa poética consiste en la puesta en escena de un problema epistemológico. Ese es el estilo, la *forma* de la obra: crear un objeto filosófico, un dispositivo mediante el cual fulgure la verdad, mediante la negación de la intencionalidad del discurso[49]. Para Benjamin, eso significa la creación de un texto que se mueva en el espacio de la imagen, entendida ésta como presentación de las ideas. Al construirlo, al configurarlo, el autor logra crear su *obra de arte*, no sólo bella sino generadora de crítica, lo cual es parte de la concepción que el autor ha heredado y adaptado a través de su análisis de los Románticos alemanes: una obra

[47] McLUHAN M., FIORE, Q. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. Bantam Books, New York, 1967. Pág. 137.
[48] ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra, 1995. Pág. 15.
[49] En el caso de algunos estudiosos, esa negación de la intención se entiende como interrupción o necesidad de digresión: véase FERRIS, David S. "Introduction: Reading Benjamin" en FERRIS, David S. (Ed.), *Companion*, pág. 4. Por el contrario, Susan Buck-Morss aclara que el problema de la intencionalidad se refiere al problema filosófico de los objetos considerados como desde su idea y no desde lo empírico (BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*, pág. 169)

realmente vive en el desenvolverse de su crítica[50]. Y como los balineses del epígrafe, haciendo todo lo mejor que puede, Benjamin hace filosofía no por vía de *obtener* una verdad a partir del discurso, sino al *presentar* [*darstellen*] las ideas de forma que la verdad se haga presente, sin construirla como objeto de conocimiento o intentar atraparla. El proceso de construir la presentación de las ideas es en sí mismo el arte, y así Benjamin en *Einbahnstraße* se convierte en un filósofo que "encuentra su camino hacia una prosa que le ha ganado la reputación de ser uno de los más importantes *estilistas* del siglo"[51], o bien, un filósofo que adquiere en *Einbahnstraße* "un modo de filosofar que invalida el discurso filosófico como meta-discurso"[52].

Un segundo problema con la poética, de orden puramente práctico, lo dejo a la descripción de Paul de Man: "Cuando se hace hermenéutica, uno se ocupa del significado de la obra; cuando se hace poética, uno se ocupa de la estilística o de la descripción de la forma en la cual la obra significa. La cuestión es [saber] si uno puede abarcar la totalidad de la obra haciendo hermenéutica y poética a la vez. La experiencia al tratar de hacerlo nos muestra que no es tal el caso. Cuando uno trata de alcanzar esta complementareidad, la poética siempre se abandona, y uno termina haciendo hermenéutica."[53] Y no obstante, considerando que el quid de la obra de Benjamin es justamente la imbricación entre esas dos categorías de análisis, comenzamos por aproximarnos a la producción de la obra entendiéndola como la instancia de una cierta concepción filosófica, para después enfocarnos sobre la

---

[50] La tesis doctoral de Benjamin trató sobre el concepto de crítica en el romanticismo alemán. Véase "The Concept of Criticism in German Romanticism" en *SW*, I, 116 – 200.
[51] JENNINGS, Michael. "Walter Benjamin and the European avant-garde"en FERRIS, David S. (Ed.), *Companion,* pág. 24.
[52] WEIGEL, Sigrid. *Body- and Image-space*, Pág. 9
[53] DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. Pág. 84.

escritura misma, sin olvidar cómo, en la obra, aquello que puede descubrir la hermenéutica *es* su poética. Y aquí cabe citar al autor: "Contenido (*Inhalt*) y forma (*Form*) son una sola cosa en la obra de arte: tenor (*Gehalt*)"[54].

1. El problema del lenguaje

Antes de avanzar más en aclarar cómo la construcción de *Einbahnstraße* en el plano formal obedece a una identificación entre el problema esencial de la filosofía y la *forma* del texto filosófico, debemos aclarar cuál es la concepción benjaminiana del espacio en el cual nos movemos, es decir del espacio del lenguaje. Si, como nos dice Susan Buck-Morss, *Einbahnstraße* es la redención práctica de la alegoría y el *Origen del drama barroco alemán* es su redención teórica[55], ambos textos se fundamentan en la concepción benjaminiana del lenguaje[56]. El texto de 1916 "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos"[57] constituye el arquitrabe de la obra, en tanto que da soporte a la estructura plástica de la misma (el friso, para continuar con el símil) desde la concepción filosófica del autor. Si bien dicho texto es cronológicamente anterior en más de diez años a la publicación de *Einbahnstraße*, me adhiero a la visión de Richard Wolin respecto de la integralidad de los textos de 1916 y de 1925[58], cuyo espíritu opera en la obra. Ello se confirma en el texto de una carta a G. Scholem, en la cual Benjamin califica al Prólogo Epistemológico-crítico del

---

[54] *DU*, pág. 44.
[55] BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada.* Pág. 35
[56] Resulta interesante pensar si la dedicatoria del *Origen del drama barroco alemán* está aludiendo directamente a este escrito: "Concebido en 1916. Redactado en 1925" (*ODBA*, 7) Véase también WOLIN, Richard. *Op. Cit.*, págs. 79-80.
[57] *SW*, I, 62 y en BENJAMIN, W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999, Pág. 59. (en adelante citaré esta fuente simplemente como *Iluminaciones IV*) La traducción inglesa del título dista seriamente de la traducción en la edición de Taurus; El título pasa a ser "Sobre el lenguaje como tal (en sí) y sobre el lenguaje del hombre".
[58] WOLIN, Richard. *Op. Cit.*. Pág. xiii.

Trauerspiel como "una segunda etapa de mi trabajo anterior sobre el lenguaje […] vestida como teoría de las ideas"[59].

Desde una perspectiva dinámica, y viendo el conjunto de la producción de Benjamin como una sucesión cronológica de estratos que se acumulan unos sobre otros, podremos identificar ciertas fuerzas que atraviesan toda esa estructura de abajo hacia arriba. Una de las más importantes sería esa concepción benjaminiana del lenguaje, cuya esencia se vincula con la de los textos sagrados[60], y permea y dinamiza las diversas capas de sedimento, las trazas de su pensamiento, de forma diacrónica: "Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida"[61] dirá en *Einbahnstraße*.

Por ahora, trataremos de enfocarnos tanto como sea posible en la relevancia de dicha concepción del lenguaje para el presente análisis. Ello quizá equivalga a zigzaguear por la ladera de una montaña, ya que por ahora nos interesa una modesta perspectiva, antes que escalarla por completo. Vale la pena establecer un punto de mira desde el cual se logre ver la verdadera magnitud del texto que nos ocupa: empezaremos por aclarar que en su visión del lenguaje, Benjamin pretende solucionar el problema de la inmanencia de lo trascendente, es decir de Dios. Desde una perspectiva puramente epistemológica, su texto de 1916 aclara cómo es en el lenguaje que la verdad incomunicable y trascendente se *presenta* en los objetos de conocimiento, comunicables e inmanentes.

Para Benjamin, el lenguaje como tal es la manifestación inmediata del espíritu en el mundo. De hecho, el mundo no es otra cosa que esa manifestación en sí misma, como

---

[59] *CWB*, #140, G. Scholem, Frankfurt am Main, 19/02/1925, p. 261
[60] SCHOLEM, G. *Walter Benjamin y su ángel*, pág. 31
[61] *DU*, 18. Quizá no sobre aquí aludir al *Passagen–Werk*, que nunca fue concluido.

se verá. Es importante enfatizar la diferencia radical con otras concepciones del lenguaje como mediación, en donde el mundo se construye desde el lenguaje, pero a partir de la relación de significación del propio mundo (lo inmanente), sea aleatoria o no. En el caso de Benjamin, el lenguaje es la instancia de inmediatez del espíritu, es la forma como el espíritu (lo trascendente) se hace inmanente, sin mediación. La separación entre "el lenguaje como tal y el lenguaje del hombre" que puede parecer oscura, o chocar con una visión antropocéntrica, resulta muy clara al entender la concepción espiritual y teológica que subyace a la teoría: el lenguaje "como tal" es la Creación misma o la expresión inmediata de la capacidad creadora; la Creación es el lenguaje de Dios en su inmediatez. Así mismo, el lenguaje de los hombres es, de forma inmediata, su propio espíritu, cuyo *poseer* el lenguaje es meramente el resultado de su participación del espíritu de Dios. La forma como lo trascendente se hace inmanente *es* el lenguaje divino. En palabras de Benjamin: "¿Qué comunica el lenguaje? Comunica su correspondiente entidad o naturaleza espiritual. Es fundamental entender que dicha entidad espiritual se comunica *en* el lenguaje y no *por medio* del lenguaje"[62].

Lo que nos interesa puntualmente aquí es cómo esta concepción del lenguaje aclara la visión de la *idea* que se presentará en el prefacio epistemológico-crítico del *Origen del drama barroco alemán*, y que es la que nos guía en el proceso hermenéutico en torno a *Einbahnstraße*, y que nos llevará a configurar el espacio del pensamiento en imágenes. Cuando Benjamin dice que "la idea es de naturaleza lingüística"[63], hace referencia a esta concepción del lenguaje, cuyo carácter teológico[64] no es del todo

[62] BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*. Pág. 60.
[63] *ODBA*, 19.
[64] Vale la pena mencionar de pasada cómo parte del problema de la recepción de Benjamin durante los años posteriores a su muerte, e incluso hasta hace unos veinte años, particularmente considerando la esfera de la traducción española de su obra, fue la aparente necesidad de obviar esta concepción

evidente en el libro del *Trauerspiel*, en cuyo prefacio epistemológico-crítico [*Erkenntniskritische Vorrede*] se habla siempre de la verdad aún cuando el lector familiarizado con el texto "Sobre el lenguaje" intuye que se habla de Dios. En el Prefacio, eso sí, se aclara que el verdadero ejercicio de la contemplación filosófica corresponde a "Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía [...] Las ideas se dan inintencionalmente en la nominación y tienen que renovarse en la contemplación filosófica"[65].

Es importante aclarar cuál es la forma como opera el pensamiento de Benjamin respecto de la nominación. No se trata de caer en un nominalismo que pretenda identificar el nombre con la cosa, sino que el acto de nombrar o enunciar es el acto clave del ejercicio filosófico, la apropiación misma del lenguaje en el hombre, una acción en la cual se refleja el acto creador de Dios, puesto que la creación es la instancia misma de Su lenguaje. "Sólo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento; sólo allí está el nombre, por ser íntimamente idéntico a la palabra hacedora, médium puro del entendimiento"[66]. El lenguaje del hombre es un reflejo del lenguaje-del-Creador; es la forma como el hombre ha sido dotado de la divinidad, o creado a "imagen"[67] de Dios, puesto que puede nombrar, es decir repetir el acto de la creación en su espíritu. Es de este modo como Benjamin puede aseverar en el *Trauerspiel* que Adán es "el padre de la filosofía"[68], pero en tanto que ejerce el acto de nombrar en un momento de perfecta correspondencia o similaridad entre el

---

teológica del lenguaje. Durante la propia vida de Benjamin, dicha visión se mantuvo y le ocasionó problemas de orden político con personajes como Bertold Brecht. Al respecto, véase BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa.* Pág. 285.

[65] *ODBA*, 19. El subrayado es mío.

[66] BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*. Pág. 67.

[67] *Ibidem*. En la excelente traducción de Roberto Blatt Weinstein se aclara que el término "imagen" corresponde al hebreo "zelem", sombra o silueta en sentido espiritual y no visual.

[68] *ODBA*, 19

lenguaje de Dios y el del hombre. Sin embargo no debemos perder de vista cómo, notablemente, Benjamin separa en forma tajante su visión del lenguaje tanto de la arbitrariedad del signo como del nominalismo puro[69]. El acto de nombrar es importante en cuanto acto, cuya traza es la experiencia.

Pero volviendo a nuestra caracterización de la obra, "Benjamin efectivamente deja de leer a la filosofía de acuerdo con su desarrollo occidental moderno, como una generación trans-lingüística de principios, y la lee, en cambio, como literatura"[70], entendiendo la literatura como una instancia del lenguaje que es esencialmente experiencial, y que por tanto lo que quisiéramos llamar *esencial* en ella resulta comunicable solamente a través de su propia forma. Aquello que busca la filosofía sólo puede ser develado (no encontrado) mediante la percepción fragmentaria en-recorrido, como lectura, como experiencia [*Erfahrung*], mas no en los objetos de conocimiento obtenidos en este proceso o recorrido.

Para ejemplificar adecuadamente lo anterior, y conectarlo con la dimensión literaria de *Einbahnstraße*, resulta insalvable la necesidad de recurrir al propio Benjamin, utilizando el apartado "Armarios" de *Infancia en Berlín hacia 1900*: "[…] Encontraba mis calcetines, […] cada par con la apariencia de un bolsillito. Para mí, ningún placer era superior al de empujar mi mano en el interior del bolsillito tan hondo como pudiese. No lo hacía por la tibieza del bolsillito. Era el 'regalito' enrollado dentro, al que yo siempre sostenía en mi mano, el que me llevaba a lo profundo. Cuando lo había empuñado […] con la certeza de la posesión de la maleable masa de lana, se

---

[69] BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*. Pág. 68.

[70] COWAN, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory" en *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* [NGC]. Invierno de 1981, no. 22, pág. 114. Disponible en línea en la base de datos *MLA International Bibliography* mediante el enlace <http://search.epnet.com/direct.asp?an=1981091750&db=mzh>. Consultado por última vez el 6 de septiembre de 2003.

iniciaba la segunda fase del juego, que traía consigo la revelación. Procedía entonces a desenvolver el 'regalito', a desovillarlo de su bolsillito lanudo. Lo halaba cada vez más cerca de mí, hasta que algo desconcertante sucedía: una vez extraído el 'regalito', el bolsillito en el cual se encontrara ya no estaba allí. No podía yo repetir la experiencia de tal fenómeno con suficiente asiduidad. Ello me enseñó que la forma y el contenido, el velo y lo velado, son lo mismo. Ello me llevó a extraer verdad de las obras literarias con la misma atención con que la mano del niño extraía calcetines de su bolsillito."[71]

2. Experiencia y verdad: hacia la imagen dialéctica

Antes de continuar, y a riesgo de aturdir al lector, debemos reiterar aquí la idea de que *Einbahnstraße* es una instancia expresiva de la concepción epistemológica de Benjamin y aclarar cómo la adquisición de conocimiento [*Erkenntnis*] se diferencia o se distancia del objeto de la filosofía: la exposición de la verdad [*Wahrheit*]. Efectivamente, para el autor la verdad no resulta ser "capturable en una tela de araña"[72] sino algo incomunicable, que fulgura en la presentación [*Darstellung*] pero que no puede ser transmitida directamente mediante el *logos*, que es infructuoso[73], al menos, en cuanto a la exposición de la verdad, que se resiste a ser interrogada[74].

---

[71] Berlin Chilhood near 1900 en *SW* III, 374. Existen dos versiones de este texto. La primera, de 1934, contiene el texto bajo el apartado "Armarios" [*Schränke* en el original; *Cabinets* en la versión inglesa] y es la más extensa (*SW* III, 401), incluyendo una analogía entre el armario de las medias y el de los libros. La versión de 1938, por el contrario, se interrumpe tal como lo mostré en mi traducción, justo antes de hablar de un tercer *momento* del fenómeno, después del bolsillito y del 'regalito': el calcetín mismo: la forma y el contenido, el bolsillito y el 'regalito', "eran uno, y con certeza, también un tercero: el calcetín en el cual ambos se habían transformado" (*Ibidem*). La versión castellana de este texto, que he usado sólo tangencialmente, sigue la versión de 1938 (*Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Alfaguara, 1990, pág. 102 ss.), a partir del texto de la edición de Suhrkamp de 1950 (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1950, pág. 124 ss.).
[72] JACOBS, Carol. "Letters from Walter Benjamin" en *In the Language of Walter Benjamin*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999. Pág. 2. y *ODBA*, 10.
[73] Véase el apartado "Para hombres" [Für Männer] (*DU*, 18; *GS*, 87).
[74] *ODBA*, 12

Adorno cifra en una frase el inasible carácter de los textos de Benjamin: "el acertijo es el modelo de su filosofía"[75].

Nuevamente, tanto el texto de 1916 sobre el lenguaje como el texto de 1918 titulado "Sobre el programa de la filosofía venidera"[76] constituyen los cimientos sobre los que se alzarán el *Origen del drama barroco alemán* y *Einbahnstraße*, así como la concepción epistemológica que en estos se despliega. Para Benjamin, el único camino posible para la filosofía consiste en "trazar una descripción del mundo de las ideas, de tal modo que el mundo empírico se adentre en él espontáneamente hasta llegar a disolverse en su interior"[77]. El trabajo de la filosofía se realiza entonces en la experiencia de una cierta presentación [*Darstellung*]; o, la filosofía es el propio modo de presentación de los contenidos de verdad en un texto: "la filosofía participa de la verdad en tanto que su forma, no su contenido, representa la configuración que constituye el dominio de las ideas"[78]. Es decir, aquello que es propio de la filosofía sólo puede tener instancia en la dimensión literaria del texto[79]. Si bien esta es una aseveración cuando menos controversial, resulta básica para entender la imbricación que me he propuesto mostrar en la producción de *Einbahnstraße* como inflexión de la comunicación entre filosofía y literatura; de hecho esa aseveración *es* en sí misma la imbricación entre lo filosófico y lo literario. A pesar de que la filosofía haya perseverado en mantener por encima de todos los demás el valor de sus contenidos,

[75] ADORNO, T. W. "Caracterización de Walter Benjamin" en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad.* Barcelona, Ariel, 1962, pág. 245. Cito esta edición en lugar de la más moderna de Cátedra, ya que la traducción de esta última dice "jeroglífico" en lugar de "acertijo", lo que es menos acertado desde lo connotativo.
[76] BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones IV*. Pág. 75 ss y *SW* I, 100.
[77] *ODBA*, 14
[78] COWAN, B. *Loc. Cit.*
[79] Vale aquí la pena citar del fragmento de 1921 "Truth and Thruts / Knowledge and Elements of Knowledge" [Verdad y verdades / Conocimiento y elementos de conocimiento] en *SW*: "Las verdades, sin embargo, no pueden ser expresadas ni sistemática ni conceptualmente —mucho menos con actos de conocimiento en los juicios— sino solamente en el arte. Las obras de arte son el sitio adecuado de las verdades. Hay tantas verdades últimas como hay auténticas obras de arte" (*SW* I, 278).

de “lo que se dice” como contenido de conocimiento, y puesto que el lenguaje es la manifestación del ser espiritual, el “cómo se dice”, la forma, es igualmente parte de la develamiento del ser; de hecho *es* aquello que hace que la conciencia se llame a si misma al encuentro o a la iluminación de la verdad. Cito una carta en la cual Benjamin rechaza la solicitud hecha por Martin Buber para colaborar en su periódico *Der Jude*: “De entre las muchas maneras en las que el lenguaje puede resultar efectivo, no lo será en la transmisión de contenido, sino en el más puro develar de su dignidad y de su naturaleza”[80].

Este planteamiento, que aún hoy es radical, fue lo que llevó al fracaso académico del *Trauerspiel* como tesis de *Habilitation*. Benjamin mismo reconocía como un atrevimiento, una “inconmensurable *chutzpah*”[81], la presencia misma del Prefacio en el *Origen del drama barroco alemán*, y ello por vía de recursión: no sólo era atrevida la postulación de una compleja, o mejor, refinada teoría del conocimiento, sino que las implicaciones de la teoría resultarían muy extrañas en el contexto de la modernidad, como la antedicha preeminencia de la forma en filosofía, por ejemplo. Para comprender mejor dicho planteamiento, que de por sí parece oscuro, llevaremos a cabo una lectura detenida del texto, el cual precede cronológicamente a *Einbahnstraße* en la producción de Benjamin, y el cual aparecerá como el sustrato epistemológico-crítico o cognoscitivo-crítico [*Erkenntniskritische*] de esa poética benjaminiana que entra en juego en la obra, como hemos aclarado al inicio de este capítulo. En efecto, *Einbahnstraße* puede entenderse como una puesta en escena de la

---

[80] *CWB*, #45, Martin Buber, Munich, 07/1916, pág. 80.

[81] WOLIN, R. *Op. Cit.*, pág. 80; *CWB*, #140, G. Scholem, Frankfurt am Main, 19/02/1925, pág. 261; y ROSEN, Charles. “The ruins of Walter Benjamin” en SMITH, Gary (Ed.) *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections.* Cambridge, MIT Press, 1991. Página 132. Véase la entrada "chutzpah" en *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, Cuarta Edición. Houghton Mifflin Company, 2004. Disponible en línea en <http://www.answers.com/topic/chutzpah>. Consultado por última vez en *Answers.com* el 29 de noviembre de 2007.

concepción teórica del *Origen del drama barroco alemán*: el lector encontrará que su "regalito" sólo existe en la forma como se pliega el "calcetín" en el "bolsillito": lo importante es la presentación (*Darstellung*), mas no como una mediación[82], sino como una instancia de lenguaje, entendido este como se ha mostrado en el apartado anterior; la obra se muestra entonces como una posibilidad de experiencia, como un camino a recorrer, y por tanto, no es gratuito que *Einbahnstraße sea* una calle.

Al momento de escribir la obra, Benjamin estaba aún apuntando hacia el concepto de imagen dialéctica, el cual se desenvolverá en pleno en la década de 1930[83]. La noción de imagen dialéctica tiene un origen "ancestral" una *Ur*-forma[84] en los *Vexierbilder*, ejercicios lúdicos de polisemia visual que existen como una permanente oscilación entre sus diferentes interpretaciones, entre sus varias posibles estabilizaciones semánticas, las cuales son a la vez mutuamente excluyentes e inmediatamente presentes[85]. Lo que verdaderamente nos dice algo sobre la forma como la mente conoce es ese carácter polivalente de estas imágenes; sin embargo, aquello que logramos conocer mediante la experiencia de los *Vexierbilder* no tiene nada que ver con los contenidos que en ellos se expresan como imágenes. Gracias a los *Vexierbilder* podemos saber que la mente necesita fijar en instancias inmóviles aquello que conoce, y que cada una de esas imágenes excluye a las demás. La imagen dialéctica será aquella que permita extender este juego de pensamiento, transponiéndolo desde las cargas semánticas coexistentes en un grafismo como juego visual a los conceptos coexistentes en una *constelación* de elementos, por lo regular

---

[82] FREY, Hans-Jost. "On Presentation in Benjamin" en FERRIS, David S. (Ed.). *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford, Stanford University Press, 1996, pág. 139.
[83] BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 214
[84] Véase la nota 3
[85] MENKE, Bettine. "Ornament, Constellation, Flurries" en RICHTER, G. (Ed.). *Op. cit.* Pág. 269

presentados como imagen escrita [*Schrift-gewordene Konstellationen*][86]; en la comprensión (mas no en el conocimiento) que se derive del ejercicio filosófico de operar sobre estas constelaciones —de hecho, de *nombrarlas*—, brillará la verdad, se hará presente o patente, en su carácter de perfecta unidad, y claramente intransmisible por vía de conocimiento, es decir, innombrable en sí misma. No se puede hablar de "obtener la verdad" puesto que ella no puede ser un objeto de conocimiento. En palabras de Benjamin: "La verdad, manifestada en la danza que componen las ideas expuestas, se resiste a ser proyectada, no importa cómo, en el dominio del conocimiento. El conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que tiene que ser poseído en la conciencia […] Con relación a esta posesión, la exposición viene a ser secundaria. El objeto no existe ya como algo que se automanifiesta. Y esto último es precisamente lo que sucede con la verdad. El método, que para el conocimiento es un camino que le permite alcanzar el objeto de la posesión, para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado en ella en cuanto forma. Esta forma no pertenece a una correlación interior a la conciencia […] sino a un ser. […] El conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no. […] En cuanto unidad en el ser y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera del alcance de toda pregunta."[87]

Ahora bien, las ideas como constelaciones no son como tal "agrupaciones" en un sentido clasificatorio, ni se generan por deducción o inducción a partir de los fenómenos. Claramente, "no sirven para el conocimiento de los fenómenos", son constelaciones de conceptos, los cuales son a su vez los que dividen por el intelecto a

[86] WEIGEL, S. *Body- and Image-space*, pág. 51
[87] *ODBA*, 10-11

los fenómenos. El concepto es de nuevo lenguaje, la forma del lenguaje que aparece en el acto de nombrar, y que así puede dar cuenta de los fenómenos y constituir a las ideas: "Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas [...] Las ideas son constelaciones eternas y al captarse los elementos [de los fenómenos] como puntos de tales constelaciones, los fenómenos quedan divididos y salvados a un tiempo"[88]. La "salvación" platónica significa de este modo "recuperación" o retorno a la verdad. Lo que de novedoso podríamos aportar con el presente trabajo al ya extenso panorama del análisis de la obra de Benjamin radicaría en la posibilidad de unir concepto y nombre, ya que deben ellos entenderse como actos más que como objetos de conocimiento o "cosas". Ello conlleva un ligero desplazamiento con respecto al entendimiento general de la imagen dialéctica.

En efecto, desde la lectura académica generalizada, la imagen dialéctica[89], y sus instancias operativas como el collage y el montaje, omnipresentes en el surrealismo, se están leyendo desde la perspectiva de una separación de sujeto y objeto *dada de antemano*, y el efecto de "extrañamiento" o *shock* producido por la yuxtaposición de imágenes extremadamente disímiles o separadas, un "collage de extremos remotos y antitéticos"[90] implica que "los objetos demandan una única (exclusiva) consideración (valoración) crítica, y cesan de este modo de ser útiles para los fines de los poderes dominantes"[91]. Tal es la noción de dialéctica unida a la visión "marxista" de Benjamin. En palabras de Susan Buck-Morss, "prototipos de las 'imágenes

[88] *ODBA*, 17.
[89] Es interesante la anotación de G. Scholem sobre el primer uso de este término en la obra de Benjamin, "dentro de un concepto todavía no enrarecido por el marxismo". En la nota aclaratoria a esta frase, Scholem nos remite al texto "Nach der Vollendung" ("De última mano", o más literalmente, "Tras la perfección") al cual no he tenido acceso, para mi mala fortuna (SCHOLEM, G., *Walter Benjamin y su ángel*, pág. 75)
[90] BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 255
[91] WOLIN, R. *Op. Cit.*, pág. 125.

dialécticas' de Benjamin, las obras de arte surrealista iluminaban la verdad inintencional a través de la yuxtaposición de 'dos realidades distantes' de la cual surgía 'una luz particular… la luz de la imagen', como escribió Breton en el primer Manifiesto surrealista"[92].

Sucede que toda esta masa interpretativa esta ella misma firmemente afincada en la relación de distancia entre sujeto y objeto, por lo cual no alcanza a delinear adecuadamente la direccionalidad del discurso benjaminiano hacia la superación de esa distancia. La manera como opera la imagen dialéctica es anulando la distancia entre el sujeto y el objeto al hacer que la conciencia tome nota de su propia necesidad de una identidad inmóvil, en sí misma como sujeto y en los objetos a su alcance; al anularse esta necesidad mediante una iluminación religiosa o profana[93] la labor filosófica puede efectivamente ser productiva en cuanto a la verdad, mas no como generadora de nuevos objetos de conocimiento o contenidos: "El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa"[94]. Nuevamente, es la forma de la obra en tanto que determinante del proceso de contemplación filosófica la que es relevante para la filosofía, y es el "recorrido" del espíritu, la experiencia como acto la que prima en esta concepción de verdad y conocimiento, en la cual la verdad inasible sólo brilla en la detención del pensamiento. De tal modo, la detención del pensamiento producto de la imagen

---

[92] BUCK-MORSS, S. *Loc. Cit.*

[93] "Surrealismo", en *SW* II, 209, pág. 209. Cómo pueden ser equivalentes la iluminación religiosa y la profana surge, nuevamente, de la teoría sobre el lenguaje como inmanencia de lo trascendente. Scholem ayuda a esclarecerlo cuando nos dice que "de la experiencia cotidiana, si uno pudiera llegar al fondo, brota la experiencia mística, el proceso oculto contenido en ella." (SCHOLEM, G., *Walter Benjamin y su ángel*, pág. 68)

[94] *ODBA*, 175-176

dialéctica es un evento que "puede tomarse como un modo privilegiado de develamiento y como un momento de ceguera, como una elevación de la subjetividad y como una destrucción de la subjetividad a la vez"[95].

Es importante, al cerrar este capítulo, retomar el concepto de imagen, ya que "aparece en una variedad de diferentes combinaciones y contextos, y en última instancia […] tiene como fundamento el concepto de imagen que —aparte de la controversia atinente a la relación entre 'imagen material y mental'— remite al sentido original y literal de la palabra: imagen como semejanza, similitud o resemblanza (*Änlichkeit*)."[96] La imagen, que en ningún caso debe remitirnos a la pura imagen material, es pues la unión de forma y contenido, el "calcetín" mismo. Benjamin se refiere a las imágenes-de-pensamiento, que son la representación de las ideas[97], y esa re-presentación es el carácter mismo de lo filosófico. Así, en el *Trauerspiel*, Benjamin es taxativo en cuanto a la forma que ha de tener la filosofía, y declara que "el estilo filosófico está exento de paradojas. Tiene sus postulados, que son: el arte de la interrupción, en contraste con el encadenamiento de la deducción; la tenacidad del tratado, en contraste con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos, en contraste con el universalismo superficial; y la plenitud de la positividad concentrada, en contraste con la polémica refutadora"[98]. En el capítulo siguiente se intentará mostrar cómo el autor desenvuelve su quehacer literario a partir de los fundamentos que hemos delineado brevemente hasta ahora.

---

[95] PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics.* Pág. xi. Es notable cómo la interpretación de Pensky de la teoría del conocimiento patente en el Trauerspiel como una "epistemología utópica", resalta las falencias en la forma como Buck-Morss despacha la misma teoría (BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Págs. 195 a 202).

[96] WEIGEL, S. *Body– and Image–space*, pág. 23. Ver la nota 67, que aclara el concepto hebreo de imagen.

[97] *Ibidem*, págs. 51-52

[98] *ODBA*, pág. 14

Capítulo 3. Dimensión literaria

> Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala?
>
> Jorge Luis Borges, *Una vindicación de la cábala*.[99]

El título original de la obra cuya producción nos ocupa traduce literalmente "calle de dirección única", y como todo en el libro, se trata de una "apariencia engañosa". A esta altura de nuestra exposición ya no dudaremos en llamarla *Vexierbild,* aún a sabiendas de que como imagen de pensamiento el término puede resultar limitado: son múltiples las direccionalidades inmediatas de "Dirección única". Sin embargo, para el autor, este resulta ser el único camino (*Ein Bahn*) posible: el único camino para el materialismo es la revolución de la experiencia hacia una "iluminación profana"; el único camino para la filosofía es, de esa misma suerte, hacer del modo de exposición su método, poniendo en práctica la concepción manifiesta en el *Trauerspiel*; el único camino para el erudito Benjamin es la producción literaria fuera de la academia. Verdaderamente hay una calle entera (*Straße*) de únicos caminos (*Einzige Bahnen*).

Aunque *Einbahnstraße* cumpla cabalmente como metáfora urbana en la cual se condensa la disposición del texto como yuxtaposición de fragmentos-lugares que se articulan entre sí de la misma forma como se estructura una calle desde la perspectiva del peatón, Benjamin mismo nos ha enseñado a "desconfiar", a reconocer la necesidad de inmovilidad de la conciencia, y por tanto a reconocer que en cada

[99] BORGES, Jorge Luis. "Una vindicación de la cábala" en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964, pág. 60. El texto es de 1931.

fijación de la imagen existen latentes todos sus opuestos[100]. Por ello, aunque la calle de dirección única que se nos propone tenga implícita como imagen una restricción de dirección y sentido, y aunque en nuestra vivencia corpórea, el recorrido que constituye la experiencia [*Erfahrung*] se dibuje o retrace como lineal, como avance, debemos recordar la admonición de Benjamin sobre el tratado como forma predominante en la filosofía: "El método es el rodeo. En la exposición en cuanto rodeo consiste, por tanto, lo que el tratado tiene de método. La renuncia al curso ininterrumpido de la intención es su primer signo distintivo."[101] Es decir, realmente estamos ante un tratado-calle de múltiples sentidos.

En *Einbahnstraße*, el apartado "Arquitectura interior" nos da una pista de su propia posibilidad de ser leído en analogía con la forma del tratado[102]: "El tratado es una forma árabe", declara Benjamin, cuya estructura "se revela únicamente desde dentro"[103]. La poética que está en juego en la obra debe ser entonces análoga de algún modo a la "poética del espacio" a que responde la arquitectura árabe, en la cual "todo

[100] Es por esto que Benjamin sostiene que "la idea es una mónada: en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como [ellos corresponden a la idea] en su interpretación objetiva. [...] Cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo." (*ODBA*, pág. 31)
[101] *ODBA*, pág. 10
[102] Vale aquí la pena remitir al lector al apartado "The Essay as Mediation Between Art and Philosophical Truth" (WOLIN, R., *Op. Cit.*, pág. 84) para anotar la posible "notable deuda" (pág. 85) de Benjamin con el ensayo de Lukács "Sobre la naturaleza y forma del ensayo". Nos interesa para el presente trabajo la noción allí presentada sobre la naturaleza fragmentaria del ensayo, es decir el entendimiento del mismo como forma problematizante y reflejo de la condición histórica del siglo XX "un punto en la historia en el cual la vida empírica se ha vuelto refractaria al sentido y así cierra todos los intentos de [llevar a cabo] una totalización conceptual independiente y comprehensiva" (85) es decir, la creación de sistema en la filosofía contemporánea.
[103] *DU*, pág. 49. Me permito también remitir a lector antes de entrar en este difícil pasaje del presente texto, a FREY, H. "On Presentation in Benjamin" en FERRIS, David S. (Ed.). *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. pág. 150-151., quien procesa el texto sólo desde la perspectiva del lenguaje y concluye que "la comparación del tratado con una forma árabe es tan poco analizable como [la comparación] con el mosaico. Más bien, ambas llevan espacial y temporalmente a un exótico extrañamiento fuera de lo familiar, que tiene a semblanza de lo accesible" (151). Curiosamente, para mí la comparación es tan clara como pudiera serlo, ya que considero el problema desde la perspectiva de la descripción de los fenómenos, que es la tarea de la filosofía propuesta en el *Trauerspiel*.

movimiento humano es absorbido por el silencioso tumulto de la ornamentación"[104]. El autor nos remite de manera reiterada al concepto de lo ornamental como imagen de pensamiento que articula la concepción benjaminiana de la forma como eje de lo filosófico. La ornamentación (el mosaico, la arquitectura árabe) es el modelo del tratado, al cual debe corresponder el ejercicio de la conciencia reflexiva. Refiriéndose al tratado como forma esencial de la contemplación filosófica, Benjamin asevera que "el valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto menos inmediata resulte su relación con la concepción básica correspondiente, y el brillo de la exposición depende de tal valor en la misma medida en que el brillo del mosaico depende de la calidad del esmalte" [105]. Las teselas del mosaico corresponden a los fragmentos del tratado, que son en última instancia objetos de conocimiento, los únicos a los cuales tenemos acceso; la verdad no puede compararse con el diseño del mosaico, sino más allá, con aquello que ese diseño representa. Para retomar la lectura interpretativa del fragmento de *Einbahnstraße* en cuestión, pasemos de la tesela del mosaico al arabesco. En el arabesco se funden lo caligráfico como escritura y lo gráfico como trazo; lo ornamental como trazo resulta ser aquello que deja de existir como idéntico a sí mismo y nos señala la necesidad de identidad que marca o determina el ser de la conciencia reflexiva: para nosotros, el trazado del arabesco connota circunvolución, un devenir sobre sí mismo, un perderse sobre sí mismo dejando de ser igual a sí, y tal es el espíritu del tratado: "la superficie de sus deliberaciones no está animada pintorescamente, sino más bien recubierta por los almocarbes de la ornamentación, que se imbrican sin solución de continuidad."[106] La

---

[104] *DU*, pág. 66
[105] *ODBA*, pág. 11
[106] *DU*, pág. 50

infinita repetición de los ornamentos imbricados unos en otros refleja, como imagen de pensamiento, la necesaria indiferenciación, la pérdida de identidad a que debe someterse la conciencia reflexiva en el tratado. Se trata de la misma cesación de la necesidad de identidad subjetiva, que mencionamos en el apartado anterior como movimiento de la conciencia reflexiva. En el tratado, ella vuelve sobre sí misma a la vez que sobre su objeto, y se funde en él puesto que para describirlo toma su forma; en ese punto de indistinción entre sujeto y objeto tiene lugar el brillo de la verdad como negatividad, pues la verdad es aquello que da forma pero es inalcanzable por ese mismo ejercicio de descripción. De nuevo: el yo cognoscente adquiere la forma del objeto a conocer y puede reconocer en un instante su indiferencia con él ya que lo que se evidencia es el hecho de que ambos existen como formas de la verdad. Ahora, la manera como la conciencia manifiesta este reconocimiento es por vía del lenguaje (lo inmediatamente comunicable de sí) y finalmente, a través de lo escritural, que es nuevamente trazo ornamental en un sentido empírico: tipografía [*Shriftbild*][107]. "En la densidad ornamental de esa exhibición se anula la diferencia entre argumentaciones temáticas y digresivas"[108]. Tal es la "similaridad no sensorial" de la imagen de pensamiento[109], tal es la facultad mimética de la conciencia[110], y por tanto, la forma

[107] Véanse la reflexión sobre el carácter actual de la escritura en "Censor jurado de libros" (*DU*, 37), maravillosamente vigente, y en "Material didáctico" (*DU*, 40-41). Como impromptu se podría plantear que en el penúltimo acápite de ese apartado, Benjamin prefigura la funcionalidad tipográfica de los ordenadores para el hombre de letras, pero esto es *marginalia* de la *marginalia*.
[108] *DU*, pág. 50.
[109] "El concepto de imagen en Benjamin actualiza una tradición bíblica o judaica que ha sido subsumida en el curso de este desarrollo histórico [de la imagen]. Es una tradición en la cual la imagen figura como sinónimo de semejanza, resemblanza o similitud (*Änlichkeit*) y expresamente de una similitud no material y no sensorial" (WEIGEL, S. *Body- and Image-space*, pág. 51)
[110] Véase "Doctrine of the Similar" [*Lehre vom Ähnlichen*] en *SW*, pág. 694 y "On the Mimetic Faculty" [*Über das mimetische Vermögen*] en *SW*, pág. 720. Como lo plantea Bettine Menke, "la 'mimesis de objetos', que se conceptualiza tradicionalmente en términos de la lógica binaria de la representación, *es* una 'mimesis de actividades' [*Verrichtungen*], siendo esta última una relación (de remembranza) de relaciones, de gestos, y no una re-presentación [un volver a presentar] de algo dado de antemano en estas actividades" MENKE, B. "Ornament, Constellation, Flurries" en RICHTER, G., *Benjamin's Ghosts*, pág. 263. Véase también el análisis del segundo texto en BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, pág. 292 ss.

literaria adecuada al ejercicio filosófico es la de la fragmentareidad, la del tratado, el espacio en el cual el “ornamento” árabe vuelto sobre sí mismo que señala a la conciencia reflexiva: desde lo puramente filosófico *Einbahnstraße* es el gran ejercicio de la facultad mimética de la conciencia sobre las cosas.

Un hermoso ejemplo en que Benjamin nos muestra cómo obra la facultad mimética de la conciencia se encuentra al interior mismo de nuestro libro, planteado en forma de juego de balance, literalmente un sube-y-baja infantil cuyos extremos son dos apartados de *Einbahnstraße*: “Terreno en construcción”[111] y “Material didáctico”[112]. En el primero, Benjamin habla específicamente del material didáctico, de hecho, de su inutilidad: “Resulta necio devanarse pedantemente los sesos sobre la fabricación de objetos —material ilustrativo, juguetes o libros— destinados a los niños”[113]. Para Benjamin, el ejercicio de la facultad mimética tiene pleno brillo en la cognición infantil: “El juego infantil está impregnado completamente por los modos miméticos de comportamiento, y su reino no está limitado en modo alguno a lo que una persona puede imitar en otra. El niño juega no solamente a ser tendero o maestro, sino también a ser molino o tren”[114]. La conciencia mimética librada a su más puro accionar es la característica de la infancia. A la vez, Benjamin nos presenta a los niños como capaces de construir su propio mundo objetal, “un pequeño mundo dentro del grande”, cuyas reglas hay que respetar o dejar que la propia actividad, la

[111] *DU*, 25
[112] *DU*, 39
[113] *DU*, 25. Quizá no sobre recalcar la belleza de la metaforización presente en cada uno de los títulos de los apartados, como un pequeño *Vexierbild* instantáneo que nos pone, en el caso presente, a oscilar entre la imponencia industrial de una obra en construcción y la fragilidad y ternura de los niños, que obviamente son también nuestro terreno en construcción. Recordemos a Benjamin como coleccionista de libros para niños (SCHOLEM, G. *The Story of a Frienship*, págs. 81-82 y *Walter Benjamin y su ángel*, págs. 12-13).
[114] En “On the Mimetic Faculty” (*SW* II, 720) y BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, pág. 293.

experiencia, los lleve a descubrir el camino a los objetos. Ahora, estos niños, buscando su camino hacia el objeto usando sólo las capacidades de la conciencia, empiezan a parecerse a los filósofos; más aún, los filósofos deben estar aprendiendo una lección de estos niños que buscan hacer imagen del mundo, pues tal es la labor filosófica por excelencia: permitir que la conciencia use su facultad mimética para describir–descubrir la verdad. En palabras de Susan Buck-Morss, "los adultos que han observado el comportamiento de los niños aprenden a redescubrir un modo de cognición previamente poseído, deteriorado tanto filogenética como ontogenéticamente"[115]. En tanto que los "niños" de "Terreno en construcción" se nos revelan como maestros de filosofía, el juego de balancín se vuelve divertido en el apartado "Material didáctico", que se conecta inmediatamente con el anterior por mor de oposición, una vez que Benjamin ha destruido el *telos* de semejante cosa como el "material didáctico". Al leerlo, ya no nos resulta sorprendente encontrar por vía de inversión —tanto del título mismo como del contenido de su par "antitético", de su contrapeso en el balancín— una caracterización bastante cómica de los eruditos. Realmente, esta caracterización es mordaz, sarcástica, pero adquiere su carácter de comicidad limpia a través de la inversión gracias al juego de balancín con "Terreno en construcción": ya que los niños de aquel extremo del juego son filósofos, podemos darnos cuenta de que los "filósofos" de este lado, que padecen el haber dejado de ser niños, realmente se comportan de manera infantil "creando mamotretos [*Wälzer*]", cosas pesadas y fútiles. Mientras que los pedantes y necios pedagogos de "Terreno en construcción" se devanan los sesos intentando crear objetos (*objetos intencionales*) para los niños-filósofos que no los necesitan, los infantiles eruditos de "Material

---

[115] BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, pág. 292

didáctico" se divierten haciendo listados de planes de obra, inventan palabras que no volverán a usar, desdibujan su propia labor gracias a las notas de pie de página, recurren al ejemplo casuístico y a la enumeración tipológica donde no se necesita, elongan lo sintético, y pelean con cada uno de sus compañeros: en resumen, unos verdaderos chiquillos traviesos que se divierten a placer. Y sin embargo, el juego de inversión contiene el carácter destructivo capaz de sacudir a la conciencia en una carcajada refrescante y salutífera, de forma que el pensamiento, la conciencia, encuentre nuevas vías[116] al redescubrir su propia capacidad. El apartado continúa por su vía lúdico-pesimista sopesando el valor de las opiniones de los eruditos en inútiles catálogos de precios, ya que las opiniones no podrán ser compradas: eso serán los libros si el espíritu no aprende a ser niño de nuevo.

La tremenda dificultad lógica con que nos enfrentamos al ejercicio de "pensamiento en imágenes" que nos permitiera entender el tratado como forma filosófica representa la complejidad al trabajar con Benjamin desde la pura filosofía. Con Benjamin se navega siempre entre dos aguas; las imágenes de pensamiento existen en un espacio en el que la metaforicidad y la literalidad del texto se presentan como dos identidades que fluctúan tal como en los *Vexierbilder*[117]. Se podría argumentar que Benjamin trabaja mediante una cierta "silogística diferencial" propia de las imágenes de pensamiento, que no corresponde del todo ni a una gramática de la forma literaria ni a la lógica formal. Aquí, las meras operaciones lógicas del discurso tradicional de la filosofía parecen resultar insuficientes o inadecuadas, y deben ser sostenidas por el

---

[116] Véase "The Destructive carácter" en *SW* II, 541: "El carácter destructivo es joven y alegre. Destruir rejuvenece, en tanto que elimina las trazas de nuestra propia edad; y alegra, puesto que el haber eliminado todo significa para el destructor una completa reducción, un verdadero desentrañar su propia condición."
[117] MENKE, B. "Ornament, Constellation, Flurries" en RICHTER, G., *Benjamin's Ghosts*, pág. 265.

arsenal literario; la argumentación parecería depender de otra lógica, y sin embargo, la dificultad estriba en esa indiferencia entre sentido propio y sentido figurado, análoga a la indiferencia que se genera entre el sujeto y el objeto[118]. Por eso resulta tan difícil un análisis de la obra como pura filosofía o como pura literatura en el contexto tradicional, y en el alcance de la investigación para el presente ensayo monográfico apenas se encuentran quienes se hayan adentrado en un ejercicio de análisis adecuado a semejante complejidad y fragilidad argumentativa respecto de *Einbahnstraße*. Si bien se puede hacer categorización por vía de generalidad, circunscribiendo cada fragmento dentro de una temática (amor, infancia, materialidad fáctica, vida urbana, sueño, memoria), ello sería caer en error sobre el cual nos advierte el autor en el *Trauerspiel*[119]. La literatura es plenamente el ejercicio de la facultad mimética de la conciencia reflexiva, y la experiencia de la literatura en sentido profundo, como exploración de lo real, es el ejercicio filosófico por excelencia. Y así, procedemos[120].

---

[118] Me parece pertinente, en esta "frontera de indeterminación" metafórica recurrir a Derrida: "El concepto de metáfora, con todos los predicados que permiten ordenar su extensión y comprensión, es un filosofema. La consecuencia de ello es doble y contradictoria. Por una parte es imposible dominar la metafórica filosófica, como tal, desde el exterior, sirviéndose de un concepto de metáfora que sigue siendo un producto filosófico. Sólo la filosofía parecería tener cierta autoridad sobre sus producciones metafóricas. Pero por otra parte, por la misma razón, la filosofía se priva de lo que se da. Perteneciendo sus instrumentos a su campo, es impotente para dominar su tropología y su metafórica generales." (DERRIDA, Jacques. "La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico" en *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 2003, pág. 268)

[119] Respecto del modo como abordará el *Trauerspiel* como idea, Benjamin afirma: "Dicho enfoque se diferencia del enfoque característico de la historia de la literatura, antes que nada en su presuposición de unidad, ya que el segundo está obligado a demostrar la existencia de multiplicidad. En el análisis histórico-literario las diferencias y los extremos se amalgaman y relativizan como algo transitorio […] La idea, en cambio, constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura. La idea no determina ninguna clase ni lleva dentro de sí aquella generalidad sobre la que, en el sistema de las clasificaciones, se basa el nivel conceptual respectivo: la generalidad de la media" *ODBA*, págs. 20-21

[120] Como *impromptu*, lo más cercano a toda la reflexión anterior que puedo recordar ahora en literatura es el cuento "La escritura del Dios" de Borges (BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, Pág. 117). La terrible imagen del sacerdote prisionero se aplica a todos los filósofos, y la escritura del Dios no ha sido consignada a la piel del jaguar sino a la "superficie" de la conciencia.

En efecto, luego de haber visitado la teoría del conocimiento que subyace a la búsqueda literaria de *Einbahnstraße*, podemos entrar adecuadamente ataviados a la sala de operaciones del surrealismo[121]. Evidentemente, una obra que tenga la estatura conceptual correspondiente al propósito filosófico-literario de *Einbahnstraße* difícilmente puede nacer de un puro impulso imitativo o de "ir con la moda"; la obra demuestra el esfuerzo constructivo característico de Benjamin[122]. Teniendo en cuenta las circunstancias históricas de la producción del libro, podemos aseverar que la aproximación al movimiento surrealista era inevitable: "En la década de 1920, Berlín era el nuevo París, y atraía como un imán a artistas y figuras literarias. Aquí convergían el arte de vanguardia y la teoría política izquierdista. Adorno diría después que el *Zeitgeist* [espíritu del tiempo] parecía estar allí con su círculo"[123]. Y es Adorno mismo quien asevera que el planteamiento benjaminiano de lo filosófico era surrealista: "La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. La Filosofía no sólo debía recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma"[124]. Sin embargo, nuestro planteamiento es que esa aproximación al surrealismo debe entenderse más como un desencadenante en la producción benjaminiana que como una afiliación a las búsquedas surrealistas; es decir que Benjamin no pretende hacer literatura surrealista, sino que se vale de las herramientas claramente a mano en las exploraciones de dicho movimiento para presentar un modelo epistemológico.

---

[121] Véase la imagen del escritor como cirujano en el apartado "Policlínica" (*DU*, 76).
[122] Véase SCHOLEM, G., *Walter Benjamin y su ángel*, pág. 19
[123] BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 60.
[124] ADORNO, T. W., *Sobre Walter Benjamin*, pág. 24

La cita de Adorno nos da pie para presentar de nuevo lo ya expuesto hasta ahora: para el Benjamin que nos interesa en la presente exposición, esto es, para Benjamin como autor de *Einbahnstraße*, resultaba de la mayor importancia la forma de lo filosófico, en tanto que dicha forma debía llevar a una descripción capaz de hacer surgir la verdad, de describir al mundo en su carácter fragmentario. En tanto que el surrealismo "fusionaba al sujeto y al objeto en la imagen artística"[125], la interpretación de Adorno resulta procedente. Ahora bien, hay una delgada línea de diferencia, una sutileza conceptual que separa a esta afirmación del desarrollo teórico de Benjamin. La manera como podemos deslindar la subjetividad en la concepción epistemológica de Benjamin es mediante la facultad mimética de la conciencia. Ésta adopta la forma de su objeto y así puede determinar sus propios movimientos, siendo llamada a sospechar de su necesidad de identidad, y por tanto, a descubrir su participación de la verdad. La técnica del montaje como la emplea Benjamin, se distancia de la forma como los surrealistas la emplean. En los *Manifiestos del Surrealismo*, André Bretón parte de una especie de directriz programática del movimiento: disolver "el sueño y la realidad, tan aparentemente contradictorios en una cierta realidad absoluta, una *sobrerealidad* [surrealidad]"[126]. Para el Surrealismo, "el carácter destructivo del montaje, que tiene como consecuencia la ruptura de la continuidad de la experiencia, remite la anámnesis [sic] platónica a un más allá terreno que, al colocar la parte en el lugar del todo, apela al *déja-vu* y se resuelve en fetichismo."[127] Para Benjamin, hay una claridad filosófica sobre la fragmentareidad del mundo; los fenómenos se

---

[125] BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 261
[126] BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor, University of Michigan, 1974, pág. 14. Citado en WOLIN, R., *Op. Cit.*, pág. 134.
[127] IBARLUCÍA, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial, 1998, pág. 54.

descomponen gracias a los conceptos[128] y la percepción humana es de hecho fragmentaria. Es en la descripción adecuada de esa fragmentareidad y en la presentación de la forma como el sujeto se enfrenta a ella que Benjamin coincide con el Surrealismo: no se trata de generar ruptura en la continuidad de la experiencia sino de describir la experiencia de la ruptura. "Las grandes articulaciones que determinan no sólo la estructura de los sistemas, sino también la terminología filosófica (las más generales de las cuales son la lógica, la ética y la estética), no adquieren su significado en cuanto denominaciones de disciplinas especializadas, sino en cuanto monumentos de una estructura discontinua del mundo de las ideas"[129]. De otra parte, para Adorno y la izquierda, resultaba crucial romper el encantamiento del mundo reificado del capitalismo, y los surrealistas pretendían igualmente "el derrumbe de las formas artísticas burguesas"[130]. En ese momento aparece la crítica de Adorno al "modelo surrealista" de la filosofía de Benjamin. Lo que no se entendió, y posiblemente Benjamin mismo jamás dijo, es que para él el proceso surrealista se correspondía con la manera como el mundo debía ser descrito en tanto que la interrupción del tratado debe describir la verdad sin caer en la intencionalidad del discurso; no se trataba de generar una ruptura en la continuidad de la experiencia, dado que la experiencia ya estaba rota, y ello además en un plano constructivo de lo humano (económico, social, político) más allá de la propia fragmentareidad del ser de los fenómenos[131]. En "El narrador", publicado en 1936[132], Benjamin asevera que "la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío.

[128] *ODBA*, 16
[129] *ODBA*, 15. El subrayado es mío.
[130] BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 259
[131] *Cfr.* la doctrina cabalística del *Tikkun* de Isaac Luria, según se aclara en BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, pág. 260.
[132] BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*, pág. 112. La versión inglesa del texto se encuentra en *SW* III, 143.

[…] Basta echar una mirada a un periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles. […] Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano."[133] Para Benjamin se trataba de *experienciar* esa ruptura para poder a la vez, ya en el terreno de la pura teoría, develar la falacia de la división del sujeto y el objeto; las consideraciones marxistas sobre la fetichización de la mercancía resultan aquí secundarias, aunque consecuentes. Para Benjamin, el conocimiento sólo procede en un tiempo instantáneo y eterno que Benjamin denomina el "ahora de la cognosibilidad" [*das Jetz der Erkennbarkeit*][134]. Ese "ahora de la cognosibilidad" es el instante en el cual se supera lo que Benjamin llama la falsa disyunción, pensar que "el conocimiento está bien en la conciencia de un sujeto cognoscente o bien en el objeto (o alternativamente es idéntico a él)"[135]. El surrealismo si puede ser un modelo de esa teoría cognitiva de Benjamin, mas no de una intencionalidad política. Para Benjamin, la praxis revolucionaria consiste en que el entendimiento cambie[136], y en esto es claro que las potencialidades del Surrealismo no iban bien encaminadas: "La verdadera superación creativa de la iluminación religiosa ciertamente no reside en los narcóticos. Reside en una iluminación profana, de inspiración materialista y antropológica […] Esta inspiración profana no siempre encontró a los Surrealistas a

[133] *Ibidem.*
[134] En "Theory of Knowledge", fragmento de 1920-1921 (*SW* I, 276).
[135] *Ibidem.*
[136] *Cfr.* BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada*, pág. 318.

su altura, ni se mantuvieron ellos mismos a su nivel; y los propios escritos que la proclaman con más energía, el incomparable *Paysan de Paris* de Aragon y la *Nadja* de Breton, muestran muy perturbadores síntomas de deficiencia" [137]. Intentaremos aclara un poco esa deficiencia.

Desde lo biográfico, varios de los autores consultados coinciden en privilegiar la lectura de Benjamin de esa obra surrealista en particular: *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon. Teniendo ya listos desde 1924 la idea generatriz de *Einbahnstraße* y algunos de sus fragmentos, como hemos mostrado, la lectura de ese texto surrealista en 1926 parece haber sido para Benjamin la confirmación de un destino literario: "Por las tardes, recostado en la cama, no podía leer más de dos o tras páginas porque mi corazón empezaba a latir tan fuertemente que yo tenía que cerrar el libro." [138] El problema aquí radica justamente en el énfasis de algunos autores sobre la posible influencia de Aragon en la obra. Aunque el libro de Aragon fuera publicado en 1926, lo cual fija la ubicación cronológica de su lectura por Benjamin en ese mismo año, resulta difícil aceptar versiones como la de Margaret Cohen, quien asevera que en *Einbahnstraße* —finalizada en el mismo año[139]— se encuentran retrabajados algunos elementos de Aragon.[140] Sin embargo, dado que la publicación de nuestra obra se retrasó hasta 1928, una influencia directa, aunque improbable, sería aún posible. Resulta a todas luces titánico pretender zanjar una cuestión de éste orden en este lugar. Resulta más coherente adherir a la tendencia de análisis de Max Pensky, quien

---

[137] En "Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia" (*SW* II, 209). Hay versión castellana en BENJAMIN, *Iluminaciones I*, pág. 46, pero he preferido retraducir del inglés.
[138] *CWB*, #260, Theodor W. Adorno, París, 31/5/1935, p. 488. Véase también BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, pág. 51; BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*, pág. 253; IBARLUCÍA, R., *Onirokitsch*, pág. 16; y COHEN, M. *Profane Illumination*, pág. 173.
[139] Ver nota 16. Respecto de la cronología, mantengo lo afirmado en la introducción.
[140] COHEN, M. *Profane Illumination*, págs. 173 ss

encuentra que en *Le paysan de Paris* "los objetos adquieren el matiz de las intenciones subjetivas; el *self* [sí-mismo] comienza a resquebrajarse, para refractarse infinitamente a través de sus objetos. […] La vida en la detenida encrucijada dialéctica de la subjetividad y sus objetos: a esta altura podemos reconocer a éste no sólo como un punto de tensión dialéctica, sino como al *locus* original de la melancolía."[141] Tal es el punto de contacto del quehacer filosófico-literario de Benjamin con el surrealismo. Para ilustrar un poco mejor cómo la configuración del surrealismo respecto de la subjetividad se toca con y se aleja de la producción benjaminiana, me valgo de un principio expreso en el surrealismo: "la iluminación sucede a la creación"[142]: tanto en el automatismo como en el montaje, por citar dos técnicas productivas del surrealismo, el material antecede a su interpretación, y es "la potencia de nuestro espíritu, capaz de otorgar valor sin importar a qué, y de conferir sentido a lo que no lo tiene"[143] la que actúa en el proceso. "El espíritu extrae de su propia fuerza la razón de su soledad: si puede darle sentido a todo, nunca tendrá la certeza de encontrar en el mundo la marca de otra cosa que él mismo. […] Pero la libertad surrealista es menos libre arbitrio que fidelidad al destino. […] La iluminación poética es […] más que invención de un sentido, descubrimiento de una presencia. [A Breton] la creación le parece menos importante que la revelación."[144] La oscilación misma entre solipsismo y trascendencia de lo exterior debería iluminar justamente la superación benjaminiana de la distancia entre sujeto y objeto. Sin embargo, para Benjamin el montaje no puede tener un carácter aleatorio en cuanto a la escogencia del material: él se refiere a la novela de Döblin *Berlin Alexanderplatz*

141 PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics.* Pág. 184. Dejo *self* sin otra traducción que "sí-mismo" con la intención de evitar localizarme voluntariamente dentro del campo freudiano.
142 ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme.* Paris, Flammarion, 1955. Pág. 136.
143 *Ibidem*, pág. 137.
144 *Ibidem*, pág. 139

como un espectacular montaje que "hace explotar el marco de la novela, empuja sus límites estilística y estructuralmente, y abre el camino a nuevas y épicas posibilidades. Formalmente, sobre todo". Pero es en la subsiguiente aseveración teórica en donde debemos encontrar una alusión a la construcción de *Einbahnstraße*: "El material del montaje es todo menos arbitrario. El montaje auténtico está basado en el documento. En su lucha fanática con la obra de arte, el dadaísmo utilizó el montaje para convertir a la vida cotidiana en su aliado. Fue el primero en proclamar, un poco inciertamente, la autocracia de lo auténtico"[145]. De nuevo, Benjamin privilegia lo auténtico como "la muerte de la intención"[146] pero sin renunciar al *telos* de la presentación [*Darstellung*] del mundo de las ideas y de la conciencia operando sobre los fenómenos. Esta visión es consecuente con el concepto benjaminiano de *crítica*, desarrollado en su tesis doctoral "El concepto de crítica en el romanticismo alemán", de 1919[147]. "Benjamin sostenía que las dos operaciones de la filosofía crítica, pensamiento (conciencia) y pensamiento acerca del pensamiento (reflexión crítica o autoconciencia), tenían su paralelo en la estética de Schlegel a través de la creación de la obra de arte, por un lado, y de su interpretación crítica por el otro. Se seguía de aquí que el acto de interpretación era el necesario para completar la obra de arte, porque sólo en esta segunda operación se hacía manifiesta la verdad de la obra de arte, su 'idea'. La crítica literaria, *Sprachkritik*, era entonces en si misma revelación cognoscitiva."[148] Igualmente, la vivencia [*Erlebnis*], fragmentaria, tiene su

[145] En "The Crisis of the Novel" (*SW* II, 301).
[146] Ver nota 5.
[147] "The Concept of Criticism in German Romanticism" en *SW* I, 116.
[148] BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 252. Véase también "The Concept of Criticism in German Romanticism" en *SW* I, 142 y ROSEN, Charles, "The ruins of Walter Benjamin" en SMITH, Gary (Ed.) *On Walter Benjamin*, pág. 133. En este último encontramos una pertinente cita de Schlegel, en el *Athenäum*: "Las grandes obras de arte se critican a sí mismas. El trabajo de la crítica resulta, pues, superfluo a menos que él mismo sea una obra de arte, tan independiente de la obra que critica como dicha obra es independiente del material con que fue constituida."

complemento en la experiencia [*Erfahrung*], unificadora como lectura, y que involucra la reflexión sobre la vivencia. La experiencia es el andar del proceso dialéctico, que no se detiene, aunque la vivencia esté constituida de impresiones instantáneas, detenidas. El símil técnico de semejante modelo es la cinematografía, el arte de dar movimiento a imágenes inmóviles gracias a un cierto tipo de presentación [*Darstellung*]. Para Benjamin, sin embargo, las imágenes similares unas a otras (como los fotogramas contiguos en un filme) no permiten descubrir el mecanismo de funcionamiento del cinematógrafo, pero las imágenes dispares sí lo hacen. El espectador de un filme cuya continuidad se ha roto centra necesariamente su atención en el mecanismo de proyección y no en la narración visual que le es presentada. Sin embargo, la causa de este desplazamiento de la atención es la presentación misma. De nuevo, es en la forma en donde se muestra la verdad. Quizá esta imagen explica en alguna medida la posibilidad de concebir la funcionalidad social real del cine en general como un medio de restitución de la capacidad de experiencia que la producción tecnológica arrebata al hombre[149].

Someramente quiero aludir a un motivo recurrente en *Einbahnstraße*, que se conecta con el anterior análisis en torno al surrealismo: la topografía de los sueños y del despertar. En el sueño, la conciencia está librada a sus propios medios; la intención conciente es nula, pero los mecanismos operacionales (facultad mimética, lógica) siguen actuando. En *Einbahnstraße*, los apartados “Salita para desayunar” [*Frühstücksstube*], “No. 113”, “Embajada Mejicana” [*Mexicanische Botschaft*] y “Obras públicas” [*Tiefbau-Arbeiten*] tienen un carácter netamente

---

[149] BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada*, pág. 295. Sobre la pérdida de experiencia, véase BENJAMIN, W. “El narrador” en *Iluminaciones IV*, pág. 111.

onírico; los dos últimos parecen estar íntimamente relacionados entre sí. En todos ellos resulta recurrente una 'espacialización' del carácter de los sueños en lo subterráneo, y la puesta en escena de los mismos se lleva a cabo mediante la labor arqueológica de desenterrar ruinas. Los sueños son el espacio de la metonimia del pasado, y quien los cuenta durante la vigilia es un excavador del presente, un habitante de la superficie[150].

[150] Véase "Excavation and Memory" (1932) en *SW* II, 576. Respecto de la fundamentación freudiana de Benjamin, véase BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada*, pág. 310.

Conclusiones

No escribas la conclusión de la obra en tu cuarto de trabajo
habitual. En él no encontrarías el valor para hacerlo
Walter Benjamin, *Dirección Única*[151]

En su tiempo, nadie tuvo para con Benjamin la paciencia que amorosamente prescribía su amigo Gershom Scholem[152]. El destino de su obra durante los cincuenta años posteriores a su muerte sería la carencia en la interpretación, la mendacidad con la cual el carácter apremiante de la intelectualidad de las diferentes izquierdas en todo el mundo recibió y despachó sus textos, y la propia ausencia de algunos de ellos, en muchos casos, textos cruciales, marcaron la primera vuelta de su *crítica*, entendida esta como el ámbito de trabajo en torno a sus ideas y a sus obras. Su obra terminaría por desenvolverse finalmente en un *locus* intelectual totalmente distinto del que él mismo hubiera imaginado, en un espacio cultural marcado no sólo por la hegemonía de la civilización eurocéntrica sino por su inscripción en la herencia del orden burgués, un sistema ampliamente asimilatorio de todos los extremos de la producción cultural como "productividad de la biopolítica posmoderna"[153], en el cual la verdadera dimensión revolucionaria de su pensamiento brilla sin necesidad de agitar las banderas de ninguna ideología.

El planteamiento inicial del presente trabajo, esto es, la imbricación entre filosofía y literatura, deviene —en la producción benjaminiana— un desplazamiento ostensible entre la teoría y la práctica; para Benjamin, la teoría, el puro ejercicio reflexivo de la filosofía como aislamiento y distanciamiento de la realidad deja, ante la fuerza de la

[151] *DU*, 43.
[152] "Para tratar con Benjamin uno mismo debía ser muy paciente. Sólo con mucha paciencia la gente podía lograr conectarse profundamente con él". (SCHOLEM, G., *Walter Benjamin y su ángel*, pág. 61.
[153] NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pág. 357

historia (en un sentido general, no en *su* tiempo particular), de resultar productivo. Por ello, pasa a abrazar el materialismo dialéctico como algo más que método, como la *forma*, o mejor, el tenor [*Gehalt*] en que se desenvuelve una verdadera praxis revolucionaria, sin abandonar su epistemología, la cual comporta un acervo metafísico[154]. El adjetivo 'revolucionario' no debe considerarse aquí desde la perspectiva política, sino sobretodo desde el espíritu, cuya vida histórica está situada en la producción cultural como lenguaje, del mismo modo en que la crítica para el romanticismo alemán da vida a la obra. *Einbahnstraße* es pues el primer peldaño en un camino que afirma la necesidad de poner en práctica lo que la reflexión teórica ha descubierto. En una conferencia de 1933, "El autor como productor"[155], Benjamin, situado políticamente en el lado del balancín desde el cual la caída del orden burgués se mostraba en todas sus condiciones de posibilidad[156], situado en el ámbito de solidaridad con Bertold Brecht, escribía: "Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podría concordar políticamente, si literariamente concuerda también […] La tendencia política *correcta* de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia* literaria"[157] Para Benjamin, una obra literaria tiene una función determinada dentro de "las condiciones literarias de producción de un tiempo"[158], y ello determina su calidad. No podemos olvidar que la experiencia de lo literario es el ejercicio filosófico mismo, y que es bajo esta premisa es que el análisis

[154] *Cfr*. SCHOLEM, G., "Walter Benjamin (1964)" en *Walter Benjamin y su ángel*, págs. 9-35.
[155] BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999, pág. 115.
[156] "La burguesía está condenada a perecer por las contradicciones internas que, en el curso de su evolución, habrán de resultarle fatales. La pregunta es únicamente si perecerá por sí misma o a manos del proletariado. Su respuesta decidirá sobre la pervivencia o el final de una evolución cultural de tres milenios." (*DU*, 64)
[157] BENJAMIN, W. *Iluminaciones III.* Pág. 118
[158] *Ibídem*, pág. 119

puede superar "la estéril contraposición de forma y contenido"[159]. Sus propios escritos obedecen a esa regla de adecuación de calidad literaria, y es así como debe entenderse el viraje de Benjamin hacia el materialismo, como una forma de adecuar la teoría a la práctica y viceversa: para Benjamin ha dejado de tener sentido la teoría como distanciamiento de la vida social ("el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura"[160]), y la crítica en su concepción renovadora se convierte en su aspiración; a partir de *Einbahnstraße*, y tras el rechazo de su *Habilitation* su producción se vuelca hacia lo público y su *tendencia* converge en el inconcluso *Passagen–Werk*. El "Rostro de Jano de su teoría"[161], la escisión entre el materialismo histórico y la teología, obedece a la visión de sus contemporáneos y no al crecimiento orgánico de sus intereses intelectuales. Su renuncia a la academia, aún bajo la forma exterior de un fracaso, se convierte en una elección necesaria.

Para hacer valer otro punto de estas conclusiones, recurriré al texto "El narrador" de 1936, en el cual Benjamin ejemplifica la labor del narrador como mantenedor del valor de la experiencia, incluso en su dimensión social; el narrador es un hombre "que tiene consejos para el que escucha"[162]. El desenvolvimiento de la obra de Benjamin como literatura o como crítica literaria adquiere desde la óptica del paseante de sus escritos, el *flâneur* de su filosofía, el carácter de sabiduría en consejos que se presentan "velada o abiertamente"[163] con alguna utilidad. El devenir de sus textos es el de la narración, aquello que deja una enseñanza; en el caso de Benjamin, ese retorno a formas que la modernidad ha acabado, o se ha esforzado en acabar creando

---

159 *Ibídem.*
160 *Ibidem,* pág. 126
161 BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa*. Pág. 283
162 BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*. Pág. 114.
163 *Ibídem.*

la pobreza de la experiencia[164], representa la forma de su praxis revolucionaria. Frente a la inundación de la información periodística, la narración abre un espacio para que el lector "se las arregle con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información"[165]. Para Benjamin, el término "praxis revolucionaria" involucraba más la destrucción del orden establecido desde dentro que la influencia inmediata sobre las masas proletarias[166], y ello a través de esa sabiduría práctica velada que se exhibe en el arte de la narración. En el caso de Benjamin, lo que se puede transmitir como doctrina se revela en formas mixtificantes, que requieren de una ardua labor de excavación para que de tal forma el adepto encuentre su propia iluminación, profana o religiosa, si aceptamos que el proyecto de Benjamin de una "filosofía venidera"[167] nunca fue abandonado del todo[168]. En el apartado VI del texto en cuestión se nos ilustra el arte del narrador como silencio, a través de la historia de Psamenito como la narra Herodoto y la revisa Montaigne: "Cuando Psamenito, rey de los egipcios, fue derrotado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillarlo. Dio orden de colocar a Psamenito en la calle por donde debía pasar la marcha triunfal de los persas. Además dispuso que el prisionero vea [sic] a su hija pasar como criada, con el cántaro, camino a la fuente. Mientras que todos los egipcios se dolían y lamentaban ante tal espectáculo, Psamenito se mantenía aislado, callado e inmóvil, los ojos dirigidos al suelo. Y tampoco se inmutó al ver pasar a su hijo con el desfile que lo llevaba a su ejecución. Pero cuando luego reconoció entre los prisioneros a uno de sus

---

[164] *Ibídem*, pág. 112.
[165] *Ibídem*, pág. 117
[166] WOLIN, R., *Op. Cit.*, pág. 135.
[167] BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*. Pág. 80. Ver nota 45.
[168] Al respecto véase el análisis de Susan Buck-Morss sobre las "Tesis de filosofía de la historia" en BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada*, pág. 274-277. *Cfr*. "Tesis de filosofía de la historia" en BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994. Pág. 177.

criados, un hombre viejo y empobrecido, sólo entonces comenzó a golpearse la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos de la más profunda pena."[169] Benjamin usa el relato para ilustrar de qué forma lo sorprendente enseña, llevando al lector a un estado reflexivo en el que la conciencia hace mimesis, se pone en lugar de Psamenito y trata de entender por todos los medios su comportamiento, que no concuerda con lo inmediatamente esperado en el plano diegético, o mejor, que de hecho se muestra como incongruente con lo narrado. Pero igualmente, Benjamin mismo narrando aquella historia constituye el plano diegético de otro plano mimético: aquel en que el lector está aprendiendo de Benjamin el arte de narrar, y entiende el comportamiento de Benjamin, cuando éste declara que "Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión"[170]. Sin embargo, hay algo velado. La sospecha de que la doctrina está actuando como modo funcional en estas narraciones (la de Herodoto, la de Benjamin), obliga al lector a consultar a Herodoto, quien efectivamente sí explica la razón por la cual Psamenito sólo lloró al ver a su viejo amigo (no era un criado): los males domésticos de Psamenito eran demasiado grandes para llorarlos, pero ver a su compañero caer en desgracia en el umbral de la vejez, era verdaderamente digno de llanto. Esto conmovió a Cambises, hijo de Ciro, quien perdonó la vida al hijo de Psamenito, y a éste lo mantuvo como consejero[171]. En el gesto de ocultamiento de Benjamin en el segundo nivel diegético, que esconde simplemente una preceptiva (¡No explicarás!) radica el poder de la doctrina[172]: el

[169] *Ibidem*, pág. 117.
[170] *Ibidem*, pág. 118.
[171] HERODOTO, *Los nueve libros de la historia*. Traducción de María Rosa Lida de Malkiel. Barcelona, Orbis, 1988, págs. 208-209
[172] Entendiendo doctrina como un modo de expresión, como una forma expresiva destinada a impartir conocimiento. "Lo más iluminador en las afirmaciones de Benjamin se combina con lo enteramente enigmático", dirá Scholem, en concordancia con la visión que queremos presentar (SCHOLEM, G.,

lector sospecha y se transforma de alguna manera (en este caso se ha convertido en investigador activo) haciendo vivir al texto en su propia crítica. Es la *experiencia* completa que involucra al autor de este ensayo como lector transformado en investigador, a Benjamin como maestro, a Herodoto como modelo, y al fragmento narrativo en que viven Psamenito y Cambises como teselas de un mosaico-tratado, la que transforma el mundo: así, la literatura deviene ejercicio filosófico y praxis revolucionaria. Ahora bien, *Einbahnstraße* funciona como doctrina en forma análoga a la mostrada arriba pero respecto de una preceptiva filosófica, no puramente narrativa.

Llevando arriesgadamente a sus últimas consecuencias la ejemplificación anterior, podríamos empezar a entender cómo por una parte el privilegio que Benjamin da a la forma como eje del ejercicio filosófico, lo cual, como ya he mencionado, implica que el desenvolvimiento de lo filosófico "sólo puede tener instancia en la dimensión literaria del texto" (Capítulo 2, apartado 1), y por otra el problema planteado respecto de la oscilación entre metaforicidad y literalidad del texto filosófico asociado con la facultad mimética de la conciencia (Capítulo 2, apartado 2) pueden resolverse de una manera literaria en el concepto de metalepsis de Gerard Genette. Genette aclara que la metalepsis consiste en "una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional […] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones [la designación del efecto por la causa o su recíproco], al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación"[173]. Más adelante se sugiere el término antimetalepsis para designar la

---

Walter Benjamin y su ángel, pág. 38).

[173] GENETTE, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 15.

"transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa), y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística), se podría calificar de antimetalepsis ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar"[174]. Si consideramos cualquier texto filosófico como un plano narrativo, como diégesis, el mismo se inmiscuye en la vida cognoscitiva del autor y del lector, por su mismo carácter experiencial, como hemos visto en Benjamin, y porque su objeto, su "protagonista de la narración" es el propio autor en tanto que ser consciente. Obviamente, el develar del carácter fictivo o ficcional del discurso filosófico no es más que su propia destrucción (metaléptica), y el autor siempre debe regresar a su plano narrativo como verdad (antimetalepsis). No debe ser para nada casual que Genette dice no encontrar ninguna idea clásica de creación literaria o artística como ilustración de antimetalepsis, ya que se tropieza de forma inmediata con el seto vivo que hemos descrito en la introducción de este ensayo: la necesidad categórica de la modernidad de deslindar filosofía y literatura impide incluso pensar la posibilidad del retorno del campo de lo filosófico a su puro desenvolvimiento literario. Y sin embargo, Genette encuentra justamente en Louis Aragon, la figura del surrealismo con quien Benjamin puede identificarse en el momento de su producción que hemos analizado, una ejemplificación del doble movimiento de metalepsis[175].

Sin embargo, siendo la problematización del campo filosófico es un asunto tan serio como lo presenta Derrida en "La mitología blanca" y en "La retirada de la metáfora",

---

[174] *Ibidem*, pág. 31.

[175] *Ibidem*, págs. 41-43. Remito al lector a las obras allí mencionadas ya que profundizar la analogía entre la visión del Aragon de 1959 y la de Benjamin de 1928 en una obra como *La Semana Santa* de Aragon supera con mucho el alcance de este trabajo.

y entendiendo que la consideración de por qué el filósofo que habita la modernidad se resiste con tanta vehemencia a ceder su campo de trabajo desborda por mucho el presente espacio de escritura, debemos detenernos en este punto. La propia Susan Buck-Morss sostiene que "a pesar de los intentos recientes de relativizar las fronteras entre ambos campos [la crítica textual y la interpretación filosófica] … una interpretación esotérica, totalmente inmanente de los textos de Benjamin, adecuada como lectura literaria, no lo es como lectura filosófica" [176], justamente señalando el problema sin darse cuenta de él, sobretodo al insistir con Adorno en que "ningún objeto es completamente conocido, y sin embargo la filosofía no puede renunciar a la lucha por ese conocimiento" [177]. La idea de la representación metaléptica de lo filosófico queda para los futuros trabajos en el hábitat cultural de la posmodernidad, la cual quizá sólo pueda comenzar verdaderamente cuando nuestro seto vivo permita el paso libre de uno a otro terreno, y se entienda la idea que hemos planteado aquí apenas como una inflexión notable y necesaria, y no como un atentado o una traición a la tradición de Occidente. Ya es suficientemente diciente el destino filosófico-literario de Benjamin, y su incomprendida visión de una praxis revolucionaria ilustra con creces las consecuencias de pretender forzar los campos en juego.

En cuanto al estado de la cuestión en torno a Benjamin, es mi punto de vista que a casi cien años de la aparición de sus primeros trabajos es apenas ahora cuando se posibilita una recepción adecuada de los mismos. Durante su vida, la presión de la historia y la necesidad, en muchos casos política e ideológica, de sostener una imagen distorsionada de Benjamin constituyeron una dificultad inapelable para su recepción adecuada. Este pequeño esfuerzo, cuyo impulso inicial fue más el romper una atadura

---

[176] BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, pág. 272, nota 186.
[177] *Ibidem*.

emocional que iluminar aspectos de la compleja obra de un hombre que vivió en tiempos de oscuridad[178], termina ahora con la satisfacción de haber podido comprender al menos parcialmente al más incomprendido de los filósofos contemporáneos, y al más valioso de los críticos, y a la vez de realzar el valor de su tarea con miras a renovar la mirada sobre la labor futura de la literatura, con respecto al quehacer filosófico: hace menos de cien años se plantó una semilla que podría llevar el trabajo de ambos campos a un plano completamente nuevo. Quizá no sea casual que este mínimo aporte a ese futuro se escriba desde un país que sufre ya de manera crónica el mismo horror que Benjamin tuvo que vivir durante la mayor parte de su vida, hasta su muerte en 1940. Cierro con una admonición benjaminiana: "¿Qué ha sido «resuelto»? ¿Acaso todos los interrogantes de la vida ya vivida no han quedado atrás como un boscaje que nos impedía la visión? Apenas se nos ocurriría arrancarlo, ni siquiera aclararlo. Seguimos caminando, lo dejamos atrás, y si bien de lejos lo abarcamos con la mirada, lo vemos borroso, sombrío y tanto más misteriosamente enmarañado."[179]

---

[178] ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad.* Barcelona, Gedisa, 1992. Págs. 139-157
[179] *DU*, 23-24

Bibliografía

Bibliografía primaria

Una pequeña nota bibliográfica sobre la progresión de la publicación de los textos de Benjamin: las *Obras Completas* en alemán (*Gesammelte Schriften*) se publicaron en su forma definitiva, como edición canónica, entre 1972 y 1989 (ver *SW* I, 489). Las *Selected Writings* en inglés se publicaron entre 1996 y 2003. Las ediciones en castellano hasta 2005, que consistían mayormente en las de Taurus (Madrid, Grupo Santillana) seguían la publicación separada de textos relevantes, y recién hasta 2005 se tiene una versión castellana completa del *Passagen-Werk* (Frankfurt am Main, Shurkamp, 1982), a la cual no he accedido (Madrid, Ediciones Akal, 2005). Finalmente, en 2006 se emprende en España la tarea de traducir sistemáticamente las *Obras Completas* de Benjamin al castellano, un proyecto que comprenderá once volúmenes, de los cuales se han publicado solamente los dos primeros[180].

Básica

BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Madrid, Alfaguara, 1987.

- "One-way Street" en *Selected Writings. Volume 1: 1913 – 1926.* Bullock M. y Jennings M., Eds. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996 (quinta reimpresión, 2002) Páginas 444 – 488.
- "Einbahnstraße" en *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band IV.I.* Edición de Tillman Rexroth, bajo la dirección de Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972 (primera reimpresión, 1991). Páginas 83 – 148.

Complementaria

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings. (Volumes 1 – 4)*. Bullock M. and Jennings M., Eds. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996-2003.

- *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1950
- *Discursos interrumpidos.* Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994.
- *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- *Escritos autobiográficos.* Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1998.
- *La metafísica de la juventud.* Barcelona, Altaya, 1994.
- *Moscow Diary*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

---

[180] Véase el sitio Web "Abada Editores" < http://www.abadaeditores.com> Consultado por última vez el 6 de junio de 2007.

- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999.
- *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999.
- *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III.* Madrid, Taurus (Grupo Santillana), 1999.
- *The Arcades Project.* Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999
- *The Correspondence of Walter Benjamin* (Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, Eds.). Chicago, The Chicago University Press, 1994.

Bibliografía secundaria

ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra, 1995.
- *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona, Ariel, 1962.

ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford, Stanford University Press, 1999.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris, Flammarion, 1955.

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris.* Paris, Gallimard, 1926.

ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Gedisa, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950 (octava reimpresión, 2001).

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Bogotá, Siglo Veintiuno, 1991.

BOWIE, Andrew. *From Romanticism to Critical Theory. The philosophy of German literary theory*. New York, Routledge, 1997.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995.
- *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt.* México, Siglo XXI, 1981.

COHEN, Margaret. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution.* Berkeley, University of California Press, 1993.

COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. *Walter Benjamin, la lengua del exilio*. Santiago de Chile, ARCIS – LOM, 1997.

COWAN, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory" en *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies [NGC]*. Invierno de 1981, no. 22.

DE MAN, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Moscou aller-retour*. Saint-Etienne, Éditions de l'Aube, 1995.
- *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 2003.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria.* Madrid, Cátedra, 1995.

FERRIS, David S. (Ed.). *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford, Stanford University Press, 1996.

– *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

GENETTE, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

GROSSMANN, Rudolf, SLABÝ, Rudolf. *Diccionario de las lenguas española y alemana II. Alemán-Español.* Barcelona, Herder, 1967.

HABERMAS, Jürgen. *Perfiles filosófico–políticos*. Madrid, Taurus, 1985.

HERODOTO, *Los nueve libros de la historia*. Traducción de María Rosa Lida de Malkiel. Barcelona, Orbis, 1988

IBARLUCÍA, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la Posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996.

JACOBS, Carol. *In the Language of Walter Benjamin.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.

JARQUE, Vicente. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 1992.

JAY, Martin. *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 – 1950*. Berkeley, University of California Press, 1996.

– *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley, University of California Press, 2005.

LESLIE, Esther. *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. Londres, Pluto Press, 2002.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects.* Bantam Books, New York, 1967. Pág. 137.

McCORMICK, John. *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. Florence, KY, USA: Routledge, 1993.

MISSAC, Pierre. *Walter Benjamin, de un siglo al otro*. Barcelona, Gedisa, 1988.

NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002

PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics. WalterBenjamin and the Play of Mourning*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.

RICHTER, Gerhard (Ed.). *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford, Stanford University Press, 2002.

SAID, Edward W. *The world, the text, and the critic*. Cambridge, Harvard University Press, 1983.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos* (Edición de Rolf Tiedemann). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

– *Walter Benjamin. The Story of a Friendship.* New York, New York Review Books, 2003.

SMITH, Gary. *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*. Cambridge, MIT Press, 1991.

WEIGEL, Sigrid. *Body- and Image-space: Re-reading Walter Benjamin*. New York, Routledge, 1996.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption.* Berkeley, University of California Press, 1994.